



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Las Tocatas de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760): un acercamiento desde el piano moderno

Autor/es

CLAUDIO CARBÓ MONTANER

Director/es

THOMAS LUDWIG SCHMITT

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2019-20



Las Tocatas de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760): un acercamiento desde el piano moderno

, de CLAUDIO CARBÓ MONTANER

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2020

© Universidad de La Rioja, 2020

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

**Las Tocatas de Vicente
Rodríguez Monllor (1690-1760):
un acercamiento
desde el piano moderno**

Autor

Claudio Carbó Montaner

Tutor: Thomas Ludwig Schmitt

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2019/2020

ÍNDICE

Introducción	1
1. Justificación	1
2. Objetivos	2
3. Metodología	2
4. Estado de la cuestión	3
Parte I: Vicente Rodríguez y sus <i>Tocatas para címbalo</i>	7
5. Fuentes	7
6. Del tiento a la sonata	11
Parte II: Análisis e interpretación de tres sonatas en el piano moderno	19
7. Análisis estructural, armónico y melódico	19
7.1 Obertura como introducción a la sonata: la Sonata XI	20
7.2 Forma binaria bipartita: la Sonata XXIV	26
7.3 Toccata a modo de <i>finale</i> : la Sonata XIV	31
8. Transversalidad de la ejecución en el piano moderno: una propuesta de interpretación	36
CONCLUSIONES	56
BIBLIOGRAFÍA	58
ANEXOS	
ANEXO I: Manuscrito de las sonatas seleccionadas	62
Sonata XI	65
Sonata XXIV	76
Sonata XIV	83
ANEXO II: Partitura de las sonatas seleccionadas	90
Sonata XI	91
Sonata XXIV	97
Sonata XIV	100

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Portada impresa del manuscrito de 1744

Figura 2. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 71-76: cruces de manos en el *Alegro*

Figura 3. Órgano principal de la catedral de Valencia, antes de su destrucción en 1936

Figura 4. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 1-10, inicio del *Alegro*

Figura 5. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 10-11, correcciones desde el manuscrito

Figura 6. Inicio de la Sonata XIV, cc. 1-11

Figura 7. Vicente Rodríguez, inicio de la Sonata XXIV, cc. 1-17

Figura 8. Clave español anónimo, hacia 1720.

Figura 9. Piano anónimo atribuido a Francisco Pérez Mirabal, Sevilla, hacia 1745

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Comparativa entre los *Essercizi* y las *Tocatas*

Tabla 2. Las tonalidades en los *Essercizi* y las *Tocatas*

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Grave*: cc. 1-3

Ejemplo 2. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Alegro*: cc. 1-3

Ejemplo 3. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 1-9, imitaciones como puente de una nueva textura

Ejemplo 4. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 19-25, serie de séptimas en textura arpegiada

Ejemplo 5. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 26-33, cruzamientos de manos sobre acordes partidos en el registro

Ejemplo 6. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 64-67, conclusión del primer movimiento, con el acorde de dominante sobre tónica y el retardo 4-3 (3ª de picardía)

Ejemplo 7. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Alegro*: cc. 1-24

Ejemplo 8. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Alegro*: cc. 30-37

Ejemplo 9. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Alegro*: cc. 60-64

Ejemplo 10. Vicente Rodríguez, Sonata XI, conclusión del *Alegro*: cc. 108-120

Ejemplo 11. Vicente Rodríguez, Sonata XXIV, cc. 1-4 y 37-40, nueva célula temática por evolución ornamentada

Ejemplo 12. Vicente Rodríguez, Sonata XXIV, cc. 23-36, desarrollo imitativo a manos cruzadas

- Ejemplo 13.* Vicente Rodríguez, Sonata XXIV, cc. 119-128, progresiones descendentes en bloques de dos compases
- Ejemplo 14.* Vicente Rodríguez, Sonata XIV, cc. 21-30
- Ejemplo 15.* Vicente Rodríguez, Sonata XIV, cc. 67-75, saltos de octava con notas repetidas
- Ejemplo 16.* Vicente Rodríguez, *Pangelingua* para dos teclados, cc. 2-3
- Ejemplo 17.* Juan Cabanilles, *Tiento de Batalla de 5º tono Punto Baxo* (M386 No. 10), cc. 26-29
- Ejemplo 18.* Vicente Rodríguez, Sonata XIV, cc. 151-169, pedal de dominante y conclusión
- Ejemplo 19.* a.) Bach, b.) Quantz y c.) Mozart, arpeggios y distintas articulaciones
- Ejemplo 20.* J. S. Bach, *Fantasia* BWV 917, cc. 3-6, tres alternativas de fraseo de Tureck
- Ejemplo 21.* F. Couperin: *Les baricades misterieuses* (1716-17), cc. 1-3
- Ejemplo 22.* J. S. Bach, Preludio BWV 863, *Clave bien temperado I* (1722), cc. 1-3
- Ejemplo 23.* J. S. Bach, Fuga BWV 869, *Clave bien temperado I* (1722), *Largo*, cc. 1-6
- Ejemplo 24.* J. S. Bach, *Capriccio* BWV 992, 3. *Adagiosissimo*
- Ejemplo 25.* Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Grave*, cc. 26-28
- Ejemplo 26.* Vicente Rodríguez, Sonata XIV, cc. 73-78: uso del pedal izquierdo
- Ejemplo 27.* Vicente Rodríguez, Sonata XXIV, cc. 37-44: uso del pedal *una corda*
- Ejemplo 28.* Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Allegro*, cc.17-20: toque *legato-non legato*
- Ejemplo 29.* Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Allegro*, cc.65-68: ligaduras en sección de notas repetidas
- Ejemplo 30.* Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Largo*, cc. 13-18: legato en corcheas, balance polifónico y acordes arpegiados
- Ejemplo 31.* Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Largo*, cc. 13-18: detalle del encaballamiento del motivo anterior.
- Ejemplo 32.* Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Largo*, cc. 35-38, imitación e incorporación de trinos en mano izquierda

a mi padre,
Salvador Carbó Bolta
(25/12/1942-29/3/2020)
in memoriam

Resumen

El presente trabajo gira en torno a la figura de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). En un primer paso se reconstruye la biografía del compositor, desconocido hasta ahora, para analizar las fuentes y su entorno.

Después, en un segundo paso, se analizan tres de sus sonatas, extraídas de la *Tocatas para címbalo* (1744), en el contexto de la primera mitad del siglo XVIII. Se constata que el compositor realiza un avance en la estructura de sonata binaria, en cuanto a extensión de motivos y practicar la sonata en varios movimientos.

Como último paso se propone una interpretación de estas tres sonatas, para fundamentar una interpretación práctica e históricamente informada en el piano moderno. Como referencia, se ha seguido la línea interpretativa de Rosalyn Tureck y Andrés Schiff del repertorio para tecla de J. S. Bach y extender su aplicación a la obra de Rodríguez. Para potenciar su difusión se presentará la grabación y enlace en la web de las tres sonatas, hasta la fecha inéditas discográficamente y ausentes en el panorama musical actual.

Palabras clave

Vicente Rodríguez, Domenico Scarlatti, Rosalyn Tureck, Andras Schiff, música para tecla, barroco hispánico, sonata, interpretación históricamente informada, HIP.

Abstract

The present text revolves around the figure of Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). In a first step the biography of the composer, unknown until now, is reconstructed to analyze the sources and their environment.

Then, in a second step three of his sonatas are analyzed, taken from the *Tocatas for cymbal* (1744), in the context of the first half of the 18th century. It is found

that the composer makes an advance in the structure of the binary sonata, in terms of extension of motifs and practicing the sonata in several movements.

As a last step, an interpretation of these three sonatas is proposed, to support a practical and historically informed interpretation of the modern piano. As a reference, the interpretive line of Rosalyn Tureck and András Schiff of the repertoire for keyboard of J. S. Bach has been followed and its application has been extended to the work of Rodríguez. To enhance its dissemination, the recording and link will be presented on the web of the three sonatas, until now unpublished discographically and absent in the current musical scene.

Keywords

Vicente Rodriguez, Domenico Scarlatti, Rosalyn Tureck, Andras Schiff, keyboard music, Hispanic baroque, sonata, historically informed performance, HIP.

Introducción

Desde el contexto académico de los estudios de máster, se presentan y analizan tres de las *Tocatas para címbalo* (1744) de Vicente Rodríguez Monllor, para fundamentar una interpretación práctica e históricamente informada en el piano moderno. Uno de los alicientes para emprender estos estudios fue el de recibir una formación musicológica cuya asimilación propiciara la práctica artística, acorde a los principios metodológicos e históricamente informada. Es este aspecto un punto clave del trabajo, donde se pretende justificar la realización de las tres tocatas, a la vez que la recuperación de una obra ausente en el panorama musical actual.

En una primera parte se presenta la figura de Vicente Rodríguez y sus *Tocatas*: tras analizar las fuentes se muestra la obra en su contexto y se enfatiza en la evolución del compositor en su paso del tiento a la sonata. En la segunda parte se expone la selección de tres *tocatas* y los motivos que han propiciado su elección, así como su interpretación en el piano moderno. Se ha considerado como referencia la línea interpretativa de Rosalyn Tureck y Andrés Schiff del repertorio para tecla de J. S. Bach, para extender su aplicación a la obra de Vicente Rodríguez. También las aportaciones de Eva Badura-Skoda sobre el desarrollo de los *pianofortes* en la primera mitad del XVIII. Finalmente, y para potenciar su difusión, se presentará, como fruto de esta investigación, la grabación y enlace en la web de las tres sonatas, hasta la fecha inéditas discográficamente.

1. Justificación

Punto de partida de este trabajo es el *Libro de tocatas para címbalo* (1744) de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760), organista y compositor valenciano nacido en Onteniente. Su aportación al repertorio para tecla permanece hasta la fecha ausente del panorama musical. Esta obra constituye una importante contribución al corpus de la creación para clave del XVIII, como queremos mostrar en el

presente trabajo. Se pretende ahondar en su estudio como acción de recuperación de nuestro patrimonio musical y llevar su música a la interpretación práctica. Su autor fue sucesor del organista valenciano de la catedral de Valencia Juan Bautista Cabanilles (1644-1712), autor de una vasta obra para órgano. Esta colección de obras de Rodríguez para *cembalo* supone la primera contribución conocida hasta la fecha en el ámbito de tecla valenciano para este instrumento. Quizá sea la tardía aparición del conjunto y la dificultad técnico-interpretativa de gran parte de las piezas que lo conforman, las causas determinantes de su asilo interpretativo, así como su ausencia en la vida concertística y pedagógica actual.

2. Objetivos

- Recuperar la biografía de Vicente Rodríguez Monllor y su única colección de tocatas conocida.
- Analizar una selección de tres sonatas escogidas de su *Libro de Tocatas*, para conocer el estilo compositivo de Rodríguez y su contribución en la transición del tiento a la sonata.
- Presentar mediante la interpretación en el piano moderno la compatibilidad de su ejecución, siguiendo los criterios de la práctica musical históricamente informada.
- Realizar la primera grabación de las tocatas elegidas, como muestra de recuperación e interpretación históricamente informada del patrimonio musical de la 1ª mitad del XVIII, así como potenciar su difusión mediante medios audiovisuales a través de la red y soporte físico.

3. Metodología

Se ha procedido al estudio comparativo de los manuscritos del ciclo completo, de las dos ediciones críticas y las parciales.

Para el análisis se han aplicado categorías de Riepel, Riemann, Schenker y Reti, como herramientas para valorar la relevancia de las elaboraciones motívicas en el proceso compositivo de Vicente Rodríguez.

También se ha accedido a tratados de la época y publicaciones especializadas, tanto sobre la música del XVIII como sobre la interpretación en instrumentos históricos, para disponer de criterios técnico-estéticos aplicables a su interpretación.

De los escasos registros conocidos a los que se he tenido acceso hemos procedido a su asimilación y categorización, según las indicaciones del compositor y su realización, tanto en el clave como en el piano moderno.

Para afianzar este cometido se ha tenido acceso a documentación sobre el desarrollo organológico de los instrumentos desde Bartolomeo Cristofori (1651-1731) hasta los realizados por Gottfried Silbermann (1683-1753), que demuestra el interés en realizar mejoras a los primeros prototipos, para conseguir, entre otros avances, la mejor calidad sonora y gradación dinámica. Dejamos abierta a ulteriores investigaciones la cuestión referida a los constructores de *pianofortes* de Sevilla y Valencia en la primera mitad del XVIII, ciudades que han suscitado interés creciente al respecto durante la elaboración de nuestro trabajo.

4. Estado de la cuestión

Entre el repertorio para tecla hispánica de la primera mitad del XVIII, el *Libro de tocatas para címbalo* de Rodríguez Monllor sigue en estado de letargo, como también en el ámbito de la investigación actual y lamentablemente en el de la musicología aplicada, a pesar del estudio publicado en 1997 por Águeda Pedrero-

Encabo¹. Más aún la labor de difusión interpretativa de las treinta y una piezas que la componen (treinta tocatas seguidas de una *Pastorela*) a excepción de escasos registros, todos ellos parciales. Es este uno de los principales motivos de haber emprendido esta investigación, tomando especial ahínco en la ejecución e interpretación musical de una selección de sonatas, hasta la fecha inéditas en el mundo discográfico².

Destacamos la aportación musicológica de Águeda Pedrero-Encabo, único trabajo publicado hasta la fecha, donde realiza un decisivo acercamiento a la obra de Rodríguez Monllor. Tras un estudio del concepto “sonata” y lo que en torno a este se aproxima, presenta un compendio morfológico y analítico de cada una de las sonatas, con relación directa a Domenico Scarlatti (1685-1757) y sus 30 *Essercici*. En la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* encontramos la última aportación consultada acerca de la figura de Vicente Rodríguez³; se cuestiona la influencia de Scarlatti sobre nuestro autor y sus contemporáneos, si bien se presenta su obra, junto a la creación de Sebastián Albero (1722-1756) y Carlos Seixas (1704-1742), bajo la poderosa “sombra” del napolitano⁴. Frente a esa contradicción, y tras el estudio de la obra de Vicente Rodríguez, pretendemos mostrar los aspectos más relevantes, para constatar las divergencias de cuestionada “hegemonía”, así como aportar diferentes nexos con la creación de ambos⁵.

¹ PEDRERO-ENCABO, Águeda. *La sonata para teclado. Su configuración en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.

² Solo contamos con registros de siete de las 30 sonatas: I, XIII, XIX, XX, XXVIII, XXIX y XXX. En el segundo apartado de la Bibliografía se presentan las grabaciones publicadas hasta la fecha.

³ LEZA, José Máximo (ed.). *La música en el siglo XVIII*. Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

⁴ MARÍN, Miguel Ángel. “Música para tecla-Scarlatti y sus contemporáneos”. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4. *La Música en el siglo XVIII*. Máximo Leza, José (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 272-291.

⁵ *Ibid.*, p. 285.

Pese a las consideraciones que trataremos en este trabajo, denotamos una total ausencia de la obra en el ámbito interpretativo y pedagógico. Por ello, consideramos urgente una recuperación necesaria de las *Tocatas*, para redimir la situación y situar el ciclo en el lugar que merece, dentro del contexto del barroco hispánico. Acerca de la interpretación históricamente informada se tiene en cuenta la problemática que entraña abordar el repertorio seleccionado con el piano moderno, por lo que se ha seguido la línea interpretativa de Rosalyn Tureck y Andras Schiff, intérpretes comprometidos en realizar lecturas válidas de este repertorio con instrumentos actuales⁶. También se fundamenta la propuesta con las aportaciones de Eva Badura-Skoda, que desvelan detalles de los *pianofortes* a los que tuvo acceso Scarlatti y de su desarrollo en la primera del XVIII⁷.

Por consiguiente, y debido a la escasez de trabajos sobre Vicente Rodríguez y la interpretación históricamente informada en el piano moderno, este trabajo pretende presentar un estudio parcial de su obra para teclado y la grabación de tres sonatas extraídas del conjunto. Se ha realizado una adaptación en la utilización de las prestaciones del instrumento y sus posibilidades sonoras, así como desarrollado habilidades de adecuación de la ejecución al repertorio, según la tradición de los tratados de época consultados. También se han tenido en cuenta registros audiovisuales de interpretación históricamente informada del

⁶ TURECK, Rosalyn. "A View Beyond Reproduction for Authentic Bach Performance". *The Rosalyn Tureck Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University*, <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/a-view-beyond-reproduction-for-authentic-bach-performance/>. [consulta: 22-7-2020]; SCHIFF, Andras/MEYER, Martin. *Musik kommt aus der Stille. Gespräche mit Martin Meyer. Essays*. E-book. Kassel, Bärenreiter/Henschel, 2017.

⁷ BADURA-SKODA, Eva. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*. Bloomington/Indiana, Indiana University Press, 2017.

repertorio contemporáneo al escogido para este trabajo, realizadas en réplicas de instrumentos de época.

Pretendemos contribuir con nuestra aportación, no solo en el ámbito musicológico sino en el interpretativo y pedagógico, a la difusión de la obra de Vicente Rodríguez: figura olvidada del repertorio y gran desconocida en el conjunto de la creación musical para tecla del XVIII.

Parte I: Vicente Rodríguez y las *Tocatas para címbalo*

5. Fuentes

En 1928 Joaquín Nin edita el segundo volumen de “Sonatas y piezas antiguas de autores españoles”, destacando la acotación “*pour la première fois*”⁸. En ella incluye la *Sonata XIII* en Fa mayor de Rodríguez Monllor, obra con que inicia el conjunto, datándola en 1744⁹. Siendo una edición revisada, llena de indicaciones para la ejecución de adornos, articulaciones y digitaciones, se asemeja a la labor que realizara Alessandro Longo con la obra para teclado de D. Scarlatti y es la única sonata publicada del autor que nos ocupa hasta 1977¹⁰..

Nin agradece a Eduardo López Chavarri la autorización para publicarla¹¹ y consigue “en alguna medida” llevar este repertorio a la sala de concierto¹²; también al mundo discográfico, aunque escasamente.

⁸ NIN, J. *Dix-sept sonates et pièces anciennes d’auteurs espagnols: deuxième recueil. Publiées pour la première fois par Joaquín Nin*. París, Max Eschig, 1928, pp. 1-6. El orden de obras de los autores es casi rigurosamente cronológico, iniciado por el autor que nos ocupa y cuyas fechas se muestran inexactas (1685?- 1761, en lugar de 1690-1760); prosigue el volumen con obras de Antonio Soler (1729-1783), Freixanet (“né vers 1730”); Narciso Casanovas (1747-1799), Rafael Anglés (1730-1816), Felipe Rodríguez (1759-1814) y José Gallés (1761-1836).

⁹ Es incierto datar una obra con la fecha de compilación de un conjunto, dado que no contamos con cronología del proceso de composición del conjunto, pero téngase en cuenta como dato aproximado. La sonata XIII es la más frecuentemente grabada, tanto en clave como piano: dada la difusión de la edición de Nin y el desconocimiento de las publicaciones de la colección completa en 1978 y 1986 (véase la Bibliografía: 2. Registros fonográficos). Muchos pianistas suelen escoger, en general, repertorio “estandarizado” como el integrado por las obras de Bach, Scarlatti, Soler, y quizás también Rameau y Couperin; no así en el mundo del clave, marcado por un interés musicológico que potencia la recuperación de compositores olvidados

¹⁰ La primera audición pública corrió a cargo de Ricardo Viñes en 1921, quien hiciera llegar a Nin la copia para su conocimiento y posterior edición (GONZALO DELGADO, Sonia. “¿Un nuevo repertorio? La inclusión de los clavecinistas ibéricos del siglo XVIII en la actividad concertística española. La figura de Joaquín Nin.” *Revista de Musicología*, 39, 1 (2016), p. 185).

¹¹ NIN, J. *Dix-sept sonates...*, p. 6.

¹² MARÍN, Miguel Ángel. “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4. *La Música en el siglo XVIII*. Máximo Leza, José (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 392.

Acerca del contexto biográfico de los autores del volumen, Vicente Rodríguez, nacido en 1690, pertenece claramente a una generación anterior, del resto de los autores incluidos, todos ellos nacidos a partir del 1730¹³. Destacamos este aspecto para introducir ya el paralelismo y posibles concordancias con la obra de Domenico Scarlatti (1685-1757), así como divergencias generacionales en relación con Antonio Soler (1729-1783).

En 1977 publica José Climent una primera edición monográfica parcial de siete sonatas¹⁴, según una copia manuscrita en poder de Eduardo López-Chavarri Marco (1871-1970)¹⁵. Climent desconocía que este poseía el manuscrito de Rodríguez Monllor, recibido como regalo del organista valenciano Juan Bautista Tomás (1873-1944) y que donó “gratamente” al Orfeó Català en Valencia, el 15 de octubre de 1929. Desconocemos los motivos por los que Chavarri realizara la entrega al Orfeó Català y no se pudiera preservar el manuscrito en la ciudad de Valencia, teniendo archivos como los de la catedral o iglesia del Corpus Christi, quizás por no contar con un “fondo organístico como tal”¹⁶. Sea por lo que fuere, es un privilegio poder tener acceso directo al mismo en formato digital¹⁷.

¹³ NIN, J. *Seize sonates anciennes d'auteurs. Publiées pour la première fois par Joaquín Nin*. París, Max Eschig, 1925. Obras de Antonio Soler (1729-1783), Mateo Albéniz (1760?-1831), Cantallos (“né vers 1760”), Blas Serrano (“né vers 1770”), Mateo Ferrer (1788- 1864).

¹⁴ Rodríguez Monllor, V.: *Sonatas*. Revisión de J. Climent. Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, 1977.

¹⁵ Llevadas al vinilo por el pianista Perfecto García Chornet (RODRÍGUEZ MONLLOR, V.: *Sonatas I, XIII, XIX, XX, XXVIII, XXIX y XXX*, Perfecto García Chornet, piano. LP. Valencia, serie Compositores Valencianos, FM 68-633, 1977). En las notas de Climent al LP se comenta: “Lo que verdaderamente extravía al musicólogo es que no se haya encontrado mayor cantidad de música para clave en una ciudad que, en siglos pretéritos, ocupó el primer lugar mediterráneo español en la fábrica de instrumentos musicales, entre ellos el arpa, el órgano y el clave”.

¹⁶ MARÍN, Miguel Ángel. “La tradición organística eclesiástica”. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4. *La Música en el siglo XVIII*. Máximo Leza, José (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 156.

¹⁷ Vicente Rodríguez Monllor. *Libro de tocatas para cimbalo compuesto por Visente Rodríguez (Valencia, 1744)*. Manuscrito, Biblioteca de l’Orfeó Català, signatura: E: Boc PM 12-VII-21. Barcelona, Centre de Documentació de l’Orfeó Català, 2008.

En el prólogo de la edición parcial de Climent se presentan aspectos biográficos del compositor, aunque se desconocía todavía el grueso de obras del original completo, que finalmente sería encontrado entre 1977 y 1978 por el musicólogo valenciano en el archivo del Orfeó Català de Barcelona y cuyo hallazgo propiciaría la edición completa publicada el año siguiente¹⁸.

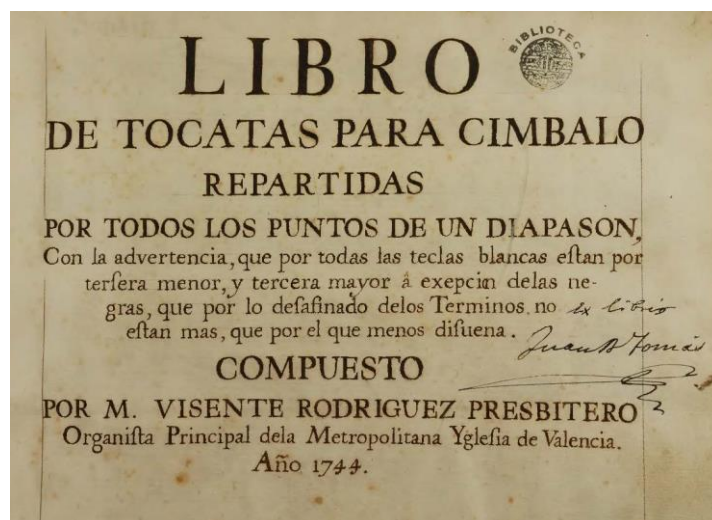


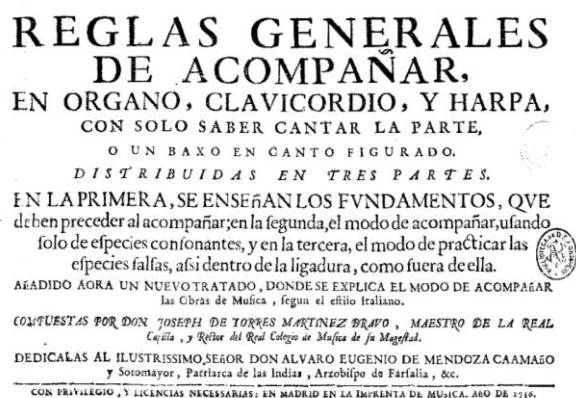
Figura 1. Portada impresa del manuscrito de 1744

Nos parece llamativo el hecho de que esta portada esté impresa, encabezando la copia manuscrita, como si fuera la prueba de una primera plancha de impresión que no prosperó en su cometido¹⁹.

<http://mdc.csuc.cat/cdm/compoundobject/collection/MMautors/id/7324/rec/1/lang/ca>. [consulta: 22-7-2020].

¹⁸ Vicente Rodríguez Monllor. *Libro de tocatas para címbalo. 30 Sonatas y una Pastorela*. Edición de José Climent. Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, 1978.

¹⁹ Obsérvese la similitud gráfica con la portada de las *Reglas generales de acompañar* de José Torres (Madrid, 1736):



En la segunda edición, Climent destaca el carácter “fugado” de algunas tocatas, pese a que no se llega, excepto en dos ocasiones y con carácter más imitativo, a fugas como las que realizara J. S. Bach²⁰: en realidad, pretende igualar cronológicamente a ambos compositores y diferenciar el cambio generacional entre estos y los hijos del músico alemán²¹. Hemos detectado en estas dos ediciones diversas erratas tipográficas y omisión de compases y repeticiones, derivadas de la copia que también era fuente en la edición de Nin.

Otros aspectos que desarrolla el musicólogo valenciano se refieren al papel que desempeña Rodríguez en el cultivo y evolución de la sonata monotemática, recogidos en breves “notas críticas” a cada una de las sonatas, así como sugerencias en la ejecución de los cruzamientos de manos, generosos en muchas de las sonatas²². Se sustituye en esta edición la indicación de mano izquierda original de “M” por “I”, eliminando del texto la nomenclatura que también utilizara D. Scarlatti (*mancina* para la izquierda y *diretta* para la derecha).



Figura 2. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 71-76: cruces de manos en el *Alegro*.

²⁰ *Allegro* de las Sonatas VI y IX: Vicente Rodríguez Monllor..., 1978, p. 9-10.

²¹ “Es coetáneo de J. S. Bach, con una diferencia de sólo cinco años, y anterior, por tanto, a todos los hijos del mismo, incluso al mayor de ellos” (*Ibid.*, p. 7).

²² Vicente Rodríguez Monllor..., pp. 9-12.

La última edición crítica la realiza Almonte Howell en 1986²³, en dos volúmenes de quince sonatas cada uno, concluyendo el segundo la *Pastorella* en Sol mayor²⁴. Howell corrige errores de las anteriores ediciones²⁵, ofrece diferentes sugerencias de interpretación y propone ornamentos al intérprete²⁶.

Tras el estudio de las fuentes y publicaciones, se ha considerado proponer para este trabajo el acercamiento a tres tocatas de estructura diferente, para constatar que, además de la sonata binaria en dos partes tan característica y cultivada por Scarlatti, Rodríguez se interesa en desarrollar nuevas configuraciones.

6. Del tiento a la sonata

La figura de Vicente Rodríguez supone una muestra del desarrollo formal de la composición para tecla en la primera mitad del XVIII. Continuador en la cátedra vacante que dejara Juan Cabanilles en la catedral de Valencia tras su muerte en 1712, se perciben en Rodríguez elementos formales novedosos, vertebradores del contrapunto e imitaciones, además de una verticalidad armónica más definida²⁷. Desconocemos si tuvieron algún encuentro maestro-discípulo y pudiera Rodríguez frecuentar su domicilio en la ciudad de Valencia, donde contaba con un órgano portátil y una espineta, pero las dotes del joven Vicente fueron suficientemente valoradas por la curia valentina, que le ofreció en su momento el salario más alto.

²³ Rodríguez, V. *Toccatas for harpsichord (Thirty Sonatas and a Pastorela, 1744)*. Edited by Almonte Howell (A-R Editions, Inc. Madison, 1986, Two Vols.). 196 páginas de música impresa entre los dos volúmenes de esta edición frente a las 275 de la de Climent.

²⁴ También se trata de una sonata como las precedentes, en este caso en dos partes: la primera a modo de *Siciliano* y la segunda un *Capriccio Prestissimo*.

²⁵ Aunque hemos encontrado en esta edición algunas omisiones o errores del manuscrito original.

²⁶ *Ibid.*, Vol I, pp. IX-XI.

²⁷ MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española 4. El Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 446.

Tras dos siglos de hegemonía del tiento, una de las principales formas compositivas para órgano y elevada a pieza maestra en la creación de Cabanilles, Rodríguez utiliza el desarrollo motivico para construir nuevas estructuras organizadas en constante elaboración. El entonces joven organista desempeñó en la sede metropolitana de Valencia las labores de organista titular, pero también temporalmente las de maestro de capilla en el momento en que Pere Rabassa (1683-1767) dejara Valencia para marchar a Sevilla en 1724. Cuatro años antes se había reformado y añadido nuevos registros al órgano de la catedral, y hasta cuatro caños de madera para su *Tocata para clarines de batalla con un pedazo para timbales*²⁸.

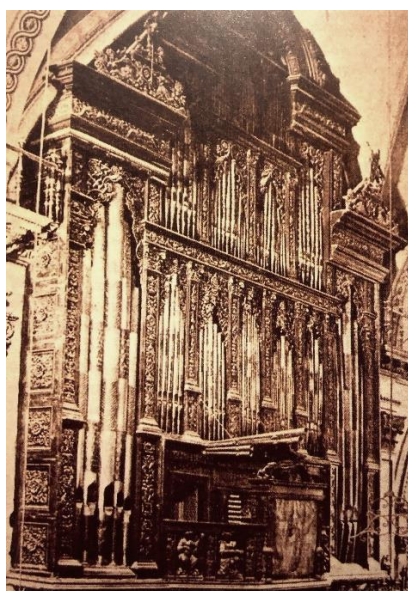


Figura 3. Órgano principal de la catedral de Valencia, antes de su destrucción en 1936

Pese a las pocas obras para órgano que se han conservado de Rodríguez, la escritura se adapta a las necesidades de este instrumento, a diferencia del tratamiento de las *Tocatas para címbalo*. Estas asimilan el esquema de la *sonata da camera* desde una escritura que explora las posibilidades mecánicas en todos los registros. A modo de cultivar un tipo de *sonata a solo*, Rodríguez juega con la alternancia de *tempos* rápidos y lentos en gran parte de sus creaciones y fusiona

²⁸ Por iniciativa de Vicente Rodríguez: CLIMENT, José. "El órgano de la catedral de Valencia. Primera reforma posterior a Juan Cabanilles". *Revista de Musicología*, 2, 1 (1979), pp. 138-142.

modalidad y tonalidad en una particular amalgama formal. Se presentan además secciones de estructura libre, casi improvisatoria, ya sea al inicio de ellas, como parte central de una en tres movimientos o como pieza final a modo de *perpetuum mobile*²⁹. De hecho, pese a titular la obra *Libro de Tocatas* se encabeza cada pieza del manuscrito con el término “sonata”, términos que en la época se usaban indistintamente.

En este punto es necesario volver la mirada hacia. Scarlatti, figura destacada en el panorama hispánico-portugués desde su llegada a la corte de Lisboa en 1719 y sus posteriores estancias en Sevilla y Madrid hasta su fallecimiento en 1757. Creador de 555 sonatas para clave³⁰, su presencia en la península parece dominar el panorama musical de la primera mitad del XVIII, eclipsando la presencia del resto de compositores para tecla. Pero, sin pretender minusvalorar la aportación al repertorio del compositor napolitano, se confirma no solo en las últimas publicaciones al respecto sino desde la *Contribución* de Kastner, que había diferentes líneas paralelas de desarrollo compositivo a lo largo de la geografía ibérica³¹. Por lo que reducir la creación para tecla de este periodo y el “liderato sonatístico” a un único magisterio capitaneado por Scarlatti sería desafortunado. Es sorprendente que Kastner, como William Stein Newman, vislumbrara en una sola sonata, la única que publicara Nin, la relevancia del compositor valenciano y su aportación en la configuración de la sonata preclásica³². ¿Qué hubieran

²⁹ MARÍN, Miguel Ángel. “Música para tecla-Scarlatti y sus contemporáneos”. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4. *La Música en el siglo XVIII*. Máximo Leza, José (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 273-274.

³⁰ KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza Música, 1985, pp. 422-445. Existen ciertas discrepancias sobre el número exacto de sonatas para llegar a esa cifra (véase el capítulo mencionado en la nota anterior).

³¹ KASTNER, Santiago. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, Ática, 1941, p. 319.

³² NEUMANN, William S. *The sonata in the classic era*. New York, The Norton Library, 1972, pp. 278-279.

referido estos u otros autores, de haber tenido acceso a la colección completa, más si cabe cuando muchas de las entonces ocultas sonatas presentan estructuras compositivas diferentes de la sonata binaria?

Es este un aspecto relevante respecto a las similitudes y divergencias estilísticas con los *Essercizi* de Scarlatti, publicados en Londres en 1738: seis años antes de la fecha del manuscrito de Rodríguez y única obra publicada en vida de Domenico. Probablemente iniciara este su composición antes de su llegada a Madrid, como también el valenciano lo hiciera antes de la fecha que consta en el manuscrito, dada la complejidad y elaboración del conjunto³³. Este quedaría listo para una posible publicación que desgraciadamente no se llevó a cabo.

Cabe destacar que, mientras Rodríguez se desenvolvía en un ambiente catedralicio en la ciudad de Valencia, Scarlatti fue nombrado organista de la corte española en Nápoles con 16 años y tras diferentes estancias en Roma, Florencia y Venecia se estableció en Lisboa en 1719. Allí fue maestro, entre otros, de Bárbara de Bragancia, futura esposa de Fernando VI, reina consorte de España en 1746. Tras estancias en Sevilla y Roma, Scarlatti se trasladó definitivamente a Madrid en 1733, donde estuvo cercano a la corte hasta su fallecimiento en 1757. Por lo tanto, mientras Rodríguez practicaba la música litúrgica, impregnada por piezas de culto y el tiento, Scarlatti convivía constantemente con miembros de la corte y practicaba una música arraigada en la danza: “reflejo anónimo de los estilos musicales del momento y, de manera particular, del de su padre”, que fallecía en octubre de 1725³⁴.

³³ PEDRERO-ENCABO, Águeda. “Aportaciones al origen de la sonata en España: Vicente Rodríguez Monllor”. *Revista de musicología*, 16, 6 (1993), pp. 31-32.

³⁴ KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti...*, p. 69. Apuntará este autor que el genio de Scarlatti despertará tras este acontecimiento, fin de su prolongada adolescencia (¡hasta los 40 años de edad!) y su experiencia en la península Ibérica.

Significativas son las diferencias referidas a la división en movimientos de las sonatas de Rodríguez, así como la variedad de *tempi* y la gradación cromática en la ordenación del conjunto³⁵:

D. Scarlatti: <i>Essercizi</i> (Londres, 1738)	V. Rodríguez: <i>Tocatas</i> (Valencia, 1744)
I. 30 sonatas en un mov.	I. 21 sonatas en un mov. 9 sonatas en dos, tres o cuatro mov.
II. Forma binaria, extensión similar de las dos partes.	II. Forma binaria, mayor extensión en la 2ª parte (desarrollo material).
III. Tempos rápidos.	III. <i>Grave, Andante, Allegro</i> y <i>Vivo</i> .
IV. Tonalidades sin ningún orden establecido ³⁶ .	IV. Tonalidades en sentido cromático ascendente (Re m, Re M, Mi b M, Mi m, Mi M, Fa m, Fa M, Fa # m, Sol m, Sol M, La b M, La m, La M, Si b M, Si m, Si M, Do m, Do M y Re b M).

Tabla 1. Comparativa entre los *Essercizi* y las *Tocatas*

Comparando ambas columnas queremos recalcar la singularidad en la disposición de las *Tocatas* de Rodríguez: el ordenamiento cromático muestra la concepción de una obra que agote, a modo de compendio, las posibilidades del sistema de afinación de su instrumento, condicionada por la idoneidad de ciertas tonalidades y la elusión de las que “disuenan”³⁷:

*Libro de tocatas para címbalo, repartidas por todos los puntos de un diapasón, con la advertencia, que por todas las teclas blancas están por tercera menor y tercera mayor a excepción de las negras, que por lo desafinado de los Términos no están más, que por el que menos disuena*³⁸.

³⁵ MARÍN, Miguel Ángel. “Música para tecla...”, p. 288.

³⁶ Ordenadas aleatoriamente, pero según las tonalidades de: Re m: 5 sonatas; Sol M: 4; Sol m: 3; Re M: 3; Do m, La m, Fa M, Mi M y La M: 2; fa m, Si bemol M, Mi m, Fa sostenido m y Si m: 1.

³⁷ Rodríguez usa la afinación equidistante (la octava dividida en doce semitonos iguales, pero quedando las quintas ligeramente bajas y las terceras mayores muy altas); mientras que Scarlatti utiliza la mesotónica (temperamento a tonos iguales, que se consigue gracias a la eliminación del *comma* sintónico, habiendo de reducir las quintas para que las terceras queden justas). GOLDÁRAZ GAÍNZA, José Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid, Alianza Música, 2004, p 10.

³⁸ Véase la portada original del manuscrito, *Figura 3*.

Curiosamente, ambas colecciones se inician en modo de Re y concluyen en modo de Sol: la Fuga de los *Essercizi* en Sol m y la *Pastorella* de las *Tocatas* en Sol M. Rodríguez escribe, además, cinco sonatas en tonalidades que no utiliza el italiano (Mi bemol M, La bemol M, Si M, Do M y Re bemol M)³⁹:

TONALIDADES	<i>Essercizi</i> de Scarlatti	<i>Tocatas</i> de Rodríguez
Re m	5 sonatas	3 sonatas
Re M	3	2
Mi bemol M	-	1
Mi m	1	2
Mi M	2	2
Fa m	1	1
Fa M	2	3
Fa sostenido m	1	1
Sol m	3	2
Sol M	4	1
La bemol M	-	1
La m	2	1
La M	2	2
Si bemol M	1	2
Si m	1	1
Si M	-	1
Do m	2	2
Do M	-	1
Re bemol M	-	1

Tabla 2. Las tonalidades en los *Essercizi* y las *Tocatas*

Pedro Rabassa, autor de la *Guía para los Principiantes*, presentará un particular símil musical entre la actitud y consecuencia “desafinada” de “nuestro Padre

³⁹ J. Mattheson, en *Das neu-Eröffnete Orchestre* (1713), otorgaba a cada tonalidad caracterizaciones concretas, cuestión que tras el *Clave bien temperado* de J. S. Bach “carece de sentido” (ANDRÉS, Ramón. *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Barcelona, Acantilado, 2005, p. 120).

Adán” que oyó la “destemplada voz” de la serpiente, frente a la “armonía” de la “gran Misericordia suave y armoniosa”⁴⁰.

Desconocemos la recepción en Valencia de la obra de Scarlatti y del conocimiento de Rodríguez Monllor de aquella, pero las similitudes entre ambos son propias de los autores de la época y quizás haya que “ver por ello más que una coincidencia”⁴¹.

De este modo expresa Climent su opinión al respecto en las notas del único registro pianístico parcial de la obra de Rodríguez Monllor:

posiblemente las innovaciones de Rodríguez sean muy personales, sin que sea precisa ninguna influencia de país o comarca extranjeros; Scarlatti se preocupó poco de la forma y el P. Soler está todavía lejos. Valencia ha sido, durante mucho tiempo, país con vida independiente y no hay por qué buscar influencias extranjeras cuando se trata de justificar innovaciones artísticas⁴².

Podemos observar en la tabla precedente un aspecto eminentemente innovador: la búsqueda de una estructura que le ofrezca más posibilidades de desarrollo motivico y formal. Difiere de su contemporáneo Scarlatti en los desarrollos de la segunda parte de las sonatas, más extensos con respecto al italiano y aspecto premonitorio de lo que será la futura forma de tiempo sonata. Destacamos las

⁴⁰ RABASSA, Pere. *Guía para los principiantes*, Ed. faxímil. Barcelona: Bellaterra, 1990. La copia manuscrita se encuentra en el Colegio Corpus Christi de Valencia y se estima escrita entre 1724-1738, por lo tanto iniciada todavía en la ciudad del Turia, junto a Vicente Rodríguez.

⁴¹ PEDRERO-ENCABO, Águeda. “Los “30 essercizi” de Domenico Scarlatti y las 30 tocatas de Vicente Rodríguez: paralelismos y divergencias”. *Revista de musicología*, 20, 1 (1997), p. 390.

⁴² Notas de José Climent en el vinilo: RODRÍGUEZ MONLLOR, V. *Sonatas I, XIII, XIX, XX, XXVIII, XXIX y XXX*, Perfecto García Chornet, piano. LP. Valencia, serie Compositores Valencianos, BCD Discos, FM 68-633, 1977.

ambiciosas exigencias de dominio del instrumento desde la *Sonata I* hasta el *Prestissimo* de la *Pastorela* final.

Vicente Rodríguez es el “primer organista valenciano de quien se conocen obras que no sean para órgano”⁴³, además de “músico antes que sacerdote, que fue casado y padre de siete hijos, y que su vida musical tenía otros medios de expresión que no, necesariamente, el órgano y el órgano litúrgico”⁴⁴. La personalidad artística del autor superaba la práctica litúrgica realizada en la catedral de Valencia, en vistas a una expresión musical nacida desde el teclado.

Como conclusión de esta primera parte quisiéramos destacar la aportación de Vicente Rodríguez al repertorio de tecla de la primera mitad del XVIII, cuyas sonatas se alejan de la “restricción al prototipo de modelo *scarlattiano*”⁴⁵; pero es determinante la base timentística para poder determinar “su divergencia respecto al estilo *scarlattiano*”⁴⁶.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ PEDRERO-ENCABO, Águeda. *La sonata para teclado...*, pp. 84-85.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 226.

Parte II: Análisis e interpretación de tres sonatas en el piano moderno

7. Análisis estructural, armónico y melódico

En este capítulo se analiza y muestran los rasgos más relevantes de tres tocatas seleccionadas, representativas por su diversidad formal y muestra del itinerario experimental de Rodríguez Monllor en el campo de la sonata⁴⁷. Los aspectos a tratar son los siguientes: estructura, desarrollo armónico, elaboración de las células temáticas, el plano rítmico y aspectos técnico-compositivos, todos ellos elementos sustanciales para la interpretación en el piano moderno.

Detectamos ciertos elementos arcaizantes, derivados de la modalidad, en la notación de las tonalidades menores con bemoles en la armadura, iniciando la colección según el modo dórico⁴⁸: Rodríguez merma en uno los bemoles en las tonalidades de Re m (sin bemol), Fa m (tres bemoles), Sol m (un bemol) y Do menor (dos bemoles); no así en Mi menor ni Fa #, donde utiliza, como en las tonalidades de La bemol mayor y Re bemol mayor, las armaduras modernas.

Pese a que veintiuna de las treinta tocatas siguen la estructura de sonata binaria en un movimiento (como la segunda de las escogidas para este trabajo), las nueve restantes destacan por su originalidad formal, en 1, 2, 3 o 4 movimientos. Por ello, presentamos las peculiaridades de las tres escogidas para corroborar lo que presentábamos en el capítulo anterior⁴⁹.

⁴⁷ La convivencia de los términos tocata-sonata entre los autores de esta época provocaba una utilización arbitraria de los dos términos: “A partir más o menos de la década de 1720, comienza a expandirse el uso del término *sonata*, bien como sinónimo de la tocata moderna en escritura rapsódica, bien como referencia a una obra en uno o varios movimientos formalmente armados en dos secciones” (MARÍN, Miguel Ángel. “Música para tecla-Scarlatti y sus contemporáneos”. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 4. La Música en el siglo XVIII*. Máximo Leza, José (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 273-274).

⁴⁸ PEDRERO-ENCABO. *La sonata para teclado...*, p. 85.

⁴⁹ Se ha utilizado la edición de A. Howell para los ejemplos musicales. En los Anexos se presenta la reproducción completa de las obras aquí tratadas, tanto la versión manuscrita como la

7.1 Obertura como introducción a la sonata: la Sonata XI

La sonata XI, en Fa menor, presenta una estructura en dos movimientos: *Grave* (67cc.) y *Alegro* (65 cc.). El carácter de obertura del inicio y el tratamiento armónico en toda la extensión del teclado contrastan con el estilo contrapuntístico del segundo, que constituye un continuo desarrollo imitativo. En cuanto a la duración, el primero duplica al segundo⁵⁰.

El primer movimiento es un *Grave*, dividido en dos partes de tres secciones cada una, en tensión creciente debido a la evolución del pulso del discurso musical, y se combina el carácter melódico-rítmico de la primera y armónico de las dos siguientes (cc. 1-12, 13-25 y 26-33; cc. 34-40, 41-54 y 55-67).

Rodríguez comienza el movimiento con el carácter de una obertura (cc. 1-12), con cuyo motivo inicial (Fa-Mi-Fa), transformado por aumentación, arrancará el segundo:



Ejemplo 1. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Grave*: cc. 1-3⁵¹



Ejemplo 2. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Alegro*: cc. 1-3

publicada en 1986 (Vicente Rodríguez. *Toccatas for harpsichord...*, pp. 65-73 y 85-89 de la Parte I y 50-54 de la Parte II).

⁵⁰ Véase el Anexo II.

⁵¹ Hemos añadido un trino en la última negra del c. 3, según el manuscrito, omitido tanto en la edición de Climent como en la de Howell.

La estructura armónica general del *Grave* se enmarca en el modo de fa menor, siguiendo el esquema armónico: I – III – V – I – IV – V – I. La aparición en el compás 13 de diseños imitativos, ya en el ámbito del relativo mayor, diluye el ritmo punteado de la primera sección del movimiento, en series descendentes de acordes a tres y cuatro voces⁵²:



Ejemplo 3. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 1-9, imitaciones como puente de una nueva textura

Rodríguez introduce dos nuevas texturas en fusas, en acordes arpegiados, para enlazar el grado de la dominante hacia la tónica en una amplia sección (cc. 18-33): de este modo consigue incrementar la tensión y amalgamar el contenido rítmico de los acordes con el armónico de los arpeggios. En la primera textura, las fusas se despliegan en la mano derecha, siguiendo el desarrollo armónico de la secuencia, sin temor a las disonancias que provoca la *acciacatura* en acordes. Las negras de la izquierda, que sugerimos arpeggiar en el espacio de silencio de semicorchea de la derecha, dirigen el discurso hacia el registro grave del teclado:

⁵² Presentes en los movimientos lentos de las sonatas VI y ampliamente en la XXIII.



Ejemplo 4. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 19-25, serie de séptimas en textura arpegiada

El segundo tipo de textura en fusas viene caracterizado por los cruzamientos, donde la izquierda ejecuta alternadamente los extremos del teclado, desde el Do⁰ hasta el Do⁵ ⁵³:



Ejemplo 5. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 26-33, cruzamientos de manos sobre acordes partidos en el registro

Las dos partes del primer movimiento (cc. 1-34 y 35-67) presentan los tres elementos comentados, pero en la segunda parte se condensa el motivo inicial (de doce compases en la primera exposición a siete) para ampliar los otros dos en ocho compases. La conclusión del movimiento en el grado de tónica, con la tercera de picardía, reiterada por un doble floreo, cierra una amplia sección en

⁵³ El ámbito usual de los claves de la época era desde el La hasta el Do⁵; Rodríguez escribirá hasta el Si bemol grave, como se verá en la siguiente sonata (PEDRERO-ENCABO. *La sonata para teclado...*, p. 86).

tres planos sonoros, presentando una concepción sonora que apunta a las posibilidades de posteriores instrumentos de teclado:



Ejemplo 6. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 64-67, conclusión del primer movimiento, con el acorde de dominante sobre tónica y el retardo 4-3 (3ª de picardía)

El segundo movimiento se mantiene “en la línea del *concerto* del tercer barroco⁵⁴” y, pese a desarrollar sus elementos en las tonalidades vecinas, persevera en un constante retorno a la matriz de Fa menor.



Figura 4. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 1-10, inicio del *Alegro*

⁵⁴ PEDRERO-ENCABO. *La sonata para teclado...*, p. 111.

Presenta una estructura binaria irregular, sin signo de repeticiones ni cadencia que delimite las partes (cc. 1-74 y cc. 75-120), con una primera sección más extensa que la segunda, que omite los desarrollos temáticos del inicio⁵⁵. Se ha corregido la tercera corchea de la mano izquierda del c. 10 (Si bemol en lugar de Sol) y añadido el mordente en la penúltima semicorchea de la derecha, según el manuscrito:



Figura 5. Vicente Rodríguez, Sonata XI, cc. 10-11, correcciones desde el manuscrito⁵⁶

El insistente tratamiento contrapuntístico en ambas manos mantiene la esencia arpegiada de la primera célula del inicio, pero vertebrando constantes elaboraciones por movimiento contrario, condicionadas por el registro y la mano que lo ejecute:



⁵⁵ Nótese en esta sonata las diferentes secciones donde se ha de tocar con manos cruzadas, según la notación del original, que recomendamos pese a su dificultad.

⁵⁶ La primera errata viene causada por una nota escrita en el reverso de la página manuscrita, que en el anverso se transparenta en el lugar del Sol². La segunda es el mordente, omitido erróneamente.



Ejemplo 7. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Alegro*: cc. 1-24

La célula que vertebra el movimiento está presente en la primera sección, con pequeñas transformaciones (cc. 2-29), y se convierte en cabeza de un segundo motivo (cc. 30-42) que, expuesto en la relativa mayor, sugiere ya elaboraciones posteriores, propias del futuro “forma de tiempo sonata”:



Ejemplo 8. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Alegro*: cc. 30-37

Este motivo se presentará en diferentes imitaciones en torno a Fa, en modo mayor en primer lugar, y posteriormente en sus relativas en modo menor: La bemol M y Mi bemol M en la primera parte y Fa menor y Do menor en la segunda. Destacamos de este movimiento las elaboraciones motívicas como germen de los desarrollos formales; la incipiente aproximación a la futura “forma sonata” es un rasgo de la personalidad creadora de Vicente Rodríguez.



Ejemplo 9. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Alegro*: cc. 60-64

El compositor omitirá en la segunda parte de este *Alegro* la sección contrapuntística inicial, para ampliar la de manos cruzadas en diez compases (cc. 96-120) y concluir con una cadencia perfecta.

Ejemplo 10. Vicente Rodríguez, Sonata XI, conclusión del *Alegro*: cc. 108-120

La sonata XI en dos movimientos, *Grave* y *Alegro*, muestra la creatividad en la construcción formal de Rodríguez: por un lado, ofreciendo el contraste entre el ritmo punteado de la obertura y la riqueza armónica de la sección de arpeggios, y por otro, mediante un tiempo rápido que sugiere la forma sonata y concentra el carácter “virtuoso” de tocata. La amalgama de ambos términos es palpable en la obra que acabamos de tratar.

7.2 Forma binaria bipartida: la Sonata XXIV

Este segundo ejemplo de sonata, en Si bemol mayor y sin indicación de tempo, presenta la estructura binaria, con repeticiones en ambas partes, con un desarrollo más elaborado de los motivos de la primera que en la estructura

binaria común⁵⁷. En contraposición al carácter melódico del inicio, Vicente Rodríguez ofrece diseños en semicorcheas para ambas manos, a modo de ejercicio-tocata, así como escalas y acordes arpegiados⁵⁸.



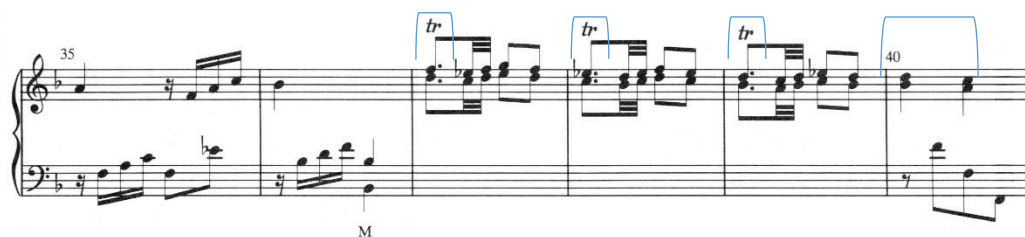
Figura 6. Vicente Rodríguez, inicio de la Sonata XXIV, cc. 1-17

Diferenciamos dos ideas temáticas de carácter melódico (cc. 1-4 y 37-40), la segunda derivada de la primera, unidas por una sección de arpeggios a manos cruzadas por los diferentes registros (cc. 23-36). Mientras al inicio se presenta la melodía en la derecha, junto a un acompañamiento de bajo caminante en la izquierda (Figura 6), el nuevo material estará caracterizado por una melodía de dos voces paralelas, sin acompañamiento. La evolución de cada corchea se materializa en un doble floreo, ornamentado además con trinos, cuya resolución queda también determinada:



⁵⁷ Como veíamos en el capítulo anterior y en la comparativa entre Rodríguez y Scarlatti.

⁵⁸ PEDRERO-ENCABO. *La sonata para teclado...*, p. 183.



Ejemplo 11. Vicente Rodríguez, Sonata XXIV, cc. 1-4 y 37-40, nueva célula temática por evolución ornamentada

Explorar hacia ampliaciones formales es una de las necesidades que se perciben en el proceso creativo de Vicente Rodríguez, en este caso desde un hipotético esquema simétrico, en que el número de compases de ambas partes, así como el desarrollo compositivo, es similar. Pero las constantes oscilaciones entre relaciones de dominante-tónica desestabilizan un adecuado asentamiento tonal que pudiera clarificar las tonalidades de llegada⁵⁹. La herencia del tiento y el ejercicio litúrgico cotidiano al órgano permanecen a lo largo de su obra, concretamente en los desarrollos motivicos de reiterada repetición, demandando del intérprete suficientes aptitudes técnicas y dominio de las posibilidades dinámicas del instrumento⁶⁰. A falta de cadencias que delimiten las secciones armónicas de cada tema o sección, encontramos diferentes enlaces tonales a modo de bloques en relación V-I, unidos por progresiones o *divertimenti*. Rodríguez extiende la repetición en dos registros de manera casi improvisada, pero los giros imitativos mantienen su identidad primigenia como arpeggios a manos cruzadas y concluyen de forma inesperada:

⁵⁹ Como se aprecia en el *Ejemplo 12*, Rodríguez parte de la tonalidad de Fa en el c. 22 y convierte el acorde de tónica en una séptima de dominante, que será el punto de llegada tras catorce compases (tonalidad de Si bemol mayor).

⁶⁰ En el próximo capítulo haremos referencia a este tema, en relación con la interpretación en el piano moderno.

Ejemplo 12. Vicente Rodríguez, Sonata XXIV, cc. 23-36, desarrollo imitativo a manos cruzadas

La segunda parte de la sonata ofrece una ampliación del anterior pasaje (cc. 21-36), aumentando considerablemente su extensión (64 cc. frente a 95)⁶¹. Si volvemos a los *Essercizi* de Scarlatti (veintinueve si eludimos la *Fuga* final), encontramos oscilaciones en la proporción métrica de ambas partes de solo seis sonatas de todo el conjunto (los *Essercizi* 7, 17, 19, 20, 26 y 28). Por otro lado, de las diecinueve sonatas del tipo de estructura binaria de Rodríguez, hay asimetrías en siete (las sonatas 9, 13, 15, 24, 28, 29 y 30). Este hecho podríamos entenderlo como una técnica para extender la composición, cuestión que se desarrolla en muchos tratados de composición de la 2.^a parte del s. XVIII.

⁶¹ La forma “bipartida parcialmente redondeada” supone un nuevo desarrollo estructural, que romperá con la estricta correspondencia entre ambas partes de la sonata simétrica (PEDRERO-ENCABO. *La sonata para teclado...*, p. 184).

Joseph Riepel (1709-1782) desarrolla en sus *Anfangsgründe zur Musikalischen Setzkunst* (1752) una teoría sobre el ordenamiento de compases y encadenamiento de motivos, aplicable al modo en que Rodríguez concatena motivos en esta sonata. Mediante bloques de compases con elementos similares, el arpeggio en este caso, consigue ampliar la estructura del movimiento sin necesidad (ni intención) de motivos nuevos. Riepel explica la música como “*ars combinatoria* en todos los niveles de la composición, tanto en el de las frases o motivos como en las notas, el compás o la duración”⁶².

El dominio de las proporciones sumerge a Rodríguez en un proceso de ampliación formal, a través de elementos melódico-rítmicos tomados desde el teclado y marcados por la fisionomía de la mano. En esta sonata se materializa en el toque de escalas y figuraciones de semicorcheas en ámbitos de sexta, en la primera parte, y de octava en la segunda:



Ejemplo 13. Vicente Rodríguez, Sonata XXIV, cc. 119-128, progresiones descendentes en bloques de dos compases

⁶² SCHMITT, Thomas. “«Componer con elegancia en el estilo sencillo.» La teoría de la composición en la música instrumental española del siglo XVIII”. *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*, Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (eds.). Kassel, Reichenberger, 2014, p. 347.

El caso de esta sonata supone, en el tipo de sonata bipartida, un experimento en el proceso de búsqueda por estructuras más amplias e independientes. Scarlatti recorta la segunda parte de algunos de sus *Essercizi*, muestra quizás de una intuición formal, que presupone eludir aspectos desarrollados en la primera parte, que no requieren reiteración:⁶³ Rodríguez tiende a ampliarla, agotando los elementos de la primera parte, que prefiguran los posteriores desarrollos de la sonata clásica.

7.3 Tocata a modo de *finale*: la Sonata XIV



Figura 7. Vicente Rodríguez, inicio de la Sonata XIV, cc. 1-11

La sonata XIV, en Fa mayor, está escrita en un movimiento, de estructura libre en sus 169 compases, y evoca las “batallas” características de la música orgánica⁶⁴. Encontramos dos secciones (cc. 9-66 y 67-154), delimitadas por el único silencio de negra que suspende el constante fluir de semicorcheas. Los primeros ocho compases enmarcan la sonata en el ámbito del concierto barroco, como una entrada de *tutti* antes de la entrada del *ritornello*, y los compases 155-169 constituyen la conclusión, mediante una sección de pedal de dominante que desemboca en la cadencia final. Durante toda la obra se alternan las distintas

⁶³ *Essercizi* 1, 2, 4, 8, 16, 18, 20, 25 y 29.

⁶⁴ RODRÍGUEZ, Pablo L. “Ad maiorem Dei gloriam (aut regis) ...”, pp. 170-171.

figuraciones de acordes y cambios de registro, que recomendamos diferenciar mediante contrastes dinámicos.

En la segunda mitad del XVII se introducía el registro de trompetería de batalla, que enriquecería la sonoridad del órgano con su disposición horizontal y timbre característico. Las penetrantes vibraciones que se percibían en las naves de una catedral al sonar este registro nada tienen que ver con las que podría emitir un clave; pero esta sonata exprime las posibilidades del instrumento, explorando las diferentes octavas de los registros y como alarde de virtuosismo y dominio del teclado.

A excepción de la primera sección de cuatro compases, que sigue el esquema armónico I-V-VI-III-IV-I-V⁶⁵, se suceden, en frecuencia constante de dos compases, estructuras de I-IV-V (^{6/4} 5): primero en Fa (c. 9 de la *Figura 7*) y posteriormente en su dominante:



Ejemplo 14. Vicente Rodríguez, Sonata XIV, cc. 21-30⁶⁶

⁶⁵ Estructura armónica extendida no solo en el repertorio barroco, como ocurre con el celeberrimo *Canon* de Pachelbel (ca. 1680), sino también en el repertorio posterior, a la sazón el *Vivace, ma non troppo* de la sonata op. 109 de L. van Beethoven (1820).

⁶⁶ “Mi” en lugar de “Do” en el compás 29, según el manuscrito.

Rodríguez presenta en esta sonata la libertad estructural de la tocata virtuosística, mediante la constante repetición de células de cuatro notas, que se alternan en ambas manos, en las tonalidades de Fa, Do y Si bemol. Utiliza fórmulas de cuatro compases que se suceden a lo largo de toda la pieza, también a partir de la entrada del nuevo elemento, característico de las batallas por su configuración, que será introducido desde el compás 67 y estará presente hasta la llegada del pedal de dominante (c. 154-167):



Ejemplo 15. Vicente Rodríguez, Sonata XIV, cc. 67-75, saltos de octava con notas repetidas

El intervalo de octava con notas repetidas como elemento temático, característico de las batallas, lo encontramos en su *Pangelingua de dos teclados para órgano*⁶⁷, en este caso en tresillo de corcheas y sustentado por el mismo floreo doble de la mano izquierda:



Ejemplo 16. Vicente Rodríguez, *Pangelingua para dos teclados*, cc. 2-3

⁶⁷ Vicente Rodríguez: *Peces per a orgue sobre el Pangelingua espanyol*. Transcripción y estudio de Dionisio Preciado. València, Institut Valencià de Musicologia, 1981, p. 15.

Y de la mano de su predecesor en la catedral de Valencia, Juan Cabanilles, encontramos diseños similares en su Tiento de Batalla de 5º Tono Baxo, caracterizado por saltos repetitivos de intervalo de octava, que en la mano izquierda anticipan el bajo de Murky, extendido posteriormente en Alemania, hacia 1730⁶⁸.



Ejemplo 17. Juan Cabanilles, *Tiento de Batalla de 5º tono Punto Baxo* (M386 nº 10), cc. 26-29

Rodríguez presenta, en alternancia con las batallas, diferentes diseños tocatísticos como muestra de sus capacidades al teclado: escalas ascendentes enlazadas mediante intervalos de décima (cc. 86-92), notas alternadas entre ambas manos (cc. 97-103) y acordes partidos, que completan la armonía sostenida por los bajos de la izquierda (cc. 135-157). El punto de llegada es la nota pedal de Do, sobre la cual se introduce la ambigüedad tonal entre modos mayor y menor, que serán resueltos en la última cadencia.

⁶⁸ DOUGLAS, A. LEE. “Murky”, *Grove Music Online*. <https://doi-org.umbral.unirioja.es/10.1093/gmo/9781561592630.article.19379>. [consulta: 2-9-2020].

155

160

165

fine

Ejemplo 18. Vicente Rodríguez, Sonata XIV, cc. 151-169, pedal de dominante y conclusión

8. Transversalidad de la ejecución en el piano moderno: una propuesta de interpretación

El conocimiento de las fuentes musicales, junto al estudio del contexto histórico-interpretativo, acrisola y constituye parte indispensable de la interpretación musical. Tras el estudio de tres de las *Tocatas* de Vicente Rodríguez e investigar aspectos circundantes de su entorno y música, presentamos una línea transversal de interpretación, en relación con los instrumentos de teclado de la primera mitad del XVIII y el piano moderno.

Punto clave de nuestra investigación es la adaptación y aplicación de las prácticas de ejecución a las *Tocatas*, cuyo texto, como ocurre con Bach y Scarlatti, no presenta indicaciones dinámicas ni de articulación, a excepción de algunas notas de adorno. Frente a un texto muy escueto, en lo que a la interpretación de las notas se refiere, conviene tomar decisiones sobre *tempo*, intensidad, ejecución o inclusión de nuevos ornamentos (trinos, mordentes, notas de paso, *arpeggiatos*...) y la articulación de cada línea. Este proceso, como veremos en este capítulo, deriva de una práctica muy habitual en la época, que se perdió en la medida en que estas anotaciones se incluían paulatinamente en las partituras del repertorio posterior. Por todo esto, preparar una propuesta de interpretación presenta dos aspectos interrelacionados: la investigación y estudio de las fuentes cercanas a la obra, y la práctica instrumental como proceso de creatividad performativa.

En la historia de los instrumentos de teclado desempeña el clave un papel fundamental, ligado a la práctica instrumental cortesana, eclesiástica y burguesa. Instrumentos de dimensiones más reducidas como el clavicordio o la espineta eran utilizados en ámbitos domésticos para el ejercicio cotidiano y deleite musical.



Figura 8. Clave español anónimo, hacia 1720⁶⁹.

Un punto de inflexión fue la incorporación de martillos a la acción de la tecla, en lugar de los martinetes que pinzaban las cuerdas del clave. Esta novedad propiciaba que la intensidad del sonido dependiera de la presión de los dedos. La aparición del *fortepiano* iniciaba un recorrido en búsqueda de un instrumento que permitiera combinar la potencia sonora del clave con la diferenciación dinámica del clavicordio⁷⁰.

Los prototipos del nuevo instrumento de Bartolomeo Cristofori (1655-1731) “gravecembalo col piano e forte”, muy rudimentarios y con un sonido mucho más débil que el del clave, fueron desarrollados desde 1698. La versión mejor conservada data de 1724, aunque desconocemos cuántos llegó a realizar⁷¹. Se tiene noticia de que algunos de sus instrumentos fueron adquiridos por el rey de Portugal Joao V y que Scarlatti, que llegaba a la corte en 1719, tuvo acceso a ellos.

⁶⁹ En: *Fandango. Scarlatti – Soler*. Rafael Puyana, clave. CD. Londres, L'Oiseau-Lyre, Decca, TDC ZK BA 925.

⁷⁰ “A finales del siglo XVII, el progreso de la ópera y el declive de la polifonía intensificaron la necesidad de contar con un instrumento más expresivo, que combinase la potencia del clavicémbalo y el rango dinámico del clavicordio. El hombre providencial fue Bartolomeo Cristofori [...]” (BLANNING, Tim: *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Acantilado, 2011, pp. 275-297).

⁷¹ Se conservan tres ejemplares: en Leipzig (1724), Roma (1722) y Nueva York (1720).

Conservamos dos pianos contruidos por el español Francisco Pérez Miraval, establecido en Sevilla entre 1745 y 1754⁷². Quizás tuvo acceso Vicente Rodríguez a alguno de estos instrumentos, pues pudo haber visitado a su colega P. Rabassa, maestro de capilla de la catedral de Sevilla entre 1724 hasta 1767. Tampoco tenemos noticias de instrumentos de este tipo en el entorno valenciano⁷³.

Una labor paralela realizaba en Dresde Gottfried Silbermann (1683-1753), que copiaba el invento de Cristofori⁷⁴. Tenemos noticia de que simplificó el mecanismo original y de que Juan Sebastian Bach tuvo acceso a sus *cembali*⁷⁵. En una visita a la corte de Federico el Grande en 1747, donde su hijo Carl Philipp Emmanuel fue clavecinista entre 1740 y 1767, pudo tocar los nuevos instrumentos recién adquiridos. Este lamentaba, tras su primer contacto en la década anterior, la dureza en el toque y los débiles agudos, pero se mostró más complacido con las mejoras realizadas en su última visita⁷⁶. El equilibrio entre agudos y graves y el mecanismo más ligero y fiable llegarían con Andreas Stein (1728-1792), discípulo de Silbermann⁷⁷.

⁷² GOOD, Edwin M. *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*. Stanford, Stanford University Press, 2001, pp.40-44.

⁷³ Constructores portugueses y españoles copiaban modelos provenientes de Florencia para diversas ciudades (BADURA-SKODA, Eva. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*. Bloomington/Indiana, Indiana University Press, 2017, p. 268).

⁷⁴ Traducción publicada en *Critica musica* por J. Mattheson, de la reseña escrita por S. Maffei en 1725 sobre el nuevo mecanismo (*Ibid.*, p. 48). Este intelectual veronés seguía la labor de Cristofori desde 1709, año en que visitaba su taller por primera vez (*Ibid.*, p. 36).

⁷⁵ Desde 1745 se conoce a los nuevos instrumentos como “*piano-forte*” (o “*forte-piano*”): BADURA-SKODA, Paul. *L’art de jouer Bach au clavier*. Paris, Buchet/Chastel, 1990, pp.188-192.

⁷⁶ ROSENBLUM, Sandra P. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 5.

⁷⁷ FERGUSON, Howard. *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*. Madrid, Alianza Música, 2003, p. 23.

La aparición del *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) de Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) supuso el primer gran tratado para los instrumentos de tecla del XVIII⁷⁸. Este volumen es una referencia que revela diferentes aspectos de la práctica instrumental al teclado, no solo acerca de la realización de bajos cifrados y aspectos tratados por otros autores⁷⁹, sino de la interpretación de las notas de adorno, el correcto acompañamiento y la “buena ejecución”⁸⁰. En el ámbito hispánico conservamos tratados como la *Escuela música, según la práctica moderna* (1723-24) de Nasarre, y las *Reglas generales de acompañar* (1736) de Torres⁸¹. Recopilan “los paradigmas de la doctrina heredada del siglo anterior” y no encontramos datos aplicables a la ejecución de adornos, cadencias, que puedan ilustrar su práctica en el contexto ibérico⁸².

⁷⁸ Este tratado no llegó a difundirse, en aquel momento, en España, Francia o Italia, ni se han encontrado indicios que nos permitan establecer lazos directos entre Carl Philipp Emanuel Bach y los músicos españoles o italianos que trabajaban en nuestro país (BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado*, Eva Martínez Marín, ed. Madrid, Dairea 2017, p. XIX). El tratado *Die Kunst das Clavier zu spielen* de Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) se publicaba en Berlín en 1750; se trata de un manual muy breve, con indicaciones pedagógicas para principiantes, ejemplos sencillos de posiciones de acordes y digitación de escalas, pero no posee la trascendencia del *Versuch*.

⁷⁹ Como Mattheson, Quantz o los españoles Nasarre y Torres.

⁸⁰ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensayo...*, p. XIII.

⁸¹ Nasarre dedica a los organistas unas líneas sobre la posición del cuerpo y dedos en el capítulo “Explicación de las reglas más importantes que han de hazer observar los Maestros de Órgano, a los que enseñan en los principios” (NASARRE, P. *Escuela música, según la práctica moderna*, Madrid, Biblioteca Nacional, pp. 456-458.) <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014534&page=1>. [consulta: 4-9-2020]. El capítulo XIX desarrolla “el orden que se ha de guardar en enseñar a los que no tienen vista, niñas para Religiosas, y a sujetos que aprenden por diversión” p. 480), refiriendo el clavicordio para tal uso: a estos que “aprenden a pulsar el Clavicordio, tan solamente por su diversión” [...] Ha de ser alegre, y de gusto toda la música que se les dé, assi en los principios, como quando más aprovechados, para que delytandose con ella se aficionen al estudio” (p. 485). Acerca de la posición de los dedos, remite a lo expuesto anteriormente para el aprendizaje del órgano.

⁸² LEZA, José Máximo. “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”. En: LEZA, José Máximo (ed.). *La música en el siglo XVIII*. Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 99.



Figura 9. Piano atribuido a Francisco Pérez Mirabal, Sevilla, hacia 1745⁸³

Los tres principios ineludibles de Carl Philipp: “la digitación correcta, la ornamentación adecuada y la buena ejecución⁸⁴” sientan las bases de un nuevo planteamiento de la técnica al teclado, y serían una guía adecuada para el estudio e interpretación de obras como los *Essercizi* y las *Tocatas* de Rodríguez, tanto por la similitud estilística como por las características técnicas para su ejecución.

Una de las claves para adaptar las posibilidades del *cembalo* al piano moderno, sin poder equiparar la riqueza tímbrica del primero ni las gradaciones dinámicas del segundo, es el minucioso cuidado en la realización de articulaciones, fraseo y ataques. El modo de pulsar las teclas debe ser más liviano que el empleado para repertorio posterior, buscando un sonido claro y directo, pero evitando extremos dinámicos innecesarios. La articulación de las notas rápidas será corta, mediante ataques enérgicos de dedo y siguiendo la entonación de los diseños melódicos. Un recurso apropiado, con el que se puede hacer un cambio de timbre, es la

⁸³ MORALES, Luisa. *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. Almería, Diputación de Almería, Instituto de estudios almerienses, 2003, p. 49.

⁸⁴ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensayo...*, p. 9. Quizás esta traducción necesite una matización para relacionar la ejecución con la interpretación y no solo como una mera actuación instrumental (*Vortrag* es el término original). La traducción inglesa editada en 1949 traduce el término por *performance*.

utilización del pedal *una corda*, también apropiado para los efectos de eco, propios de este repertorio. Acerca del pedal de resonancia, se puede utilizar con mucha cautela, para ayudar en el *legato* o sostener ciertas notas que lo requieran.

Disponemos de diferentes referencias al *pianoforte* en el *Versuch*, donde se destaca que “tiene muchas cualidades buenas, si bien su toque necesita ser trabajado con esmero, tarea que no está exenta de dificultades. Suena bien como solista y en pequeñas agrupaciones”⁸⁵. Dicha “dificultad” podría significar el hecho de enfocar y asimilar las evoluciones técnicas de una época hacia el entonces nuevo instrumento. En el libro sobre técnica pianística de Luca Chiantore se presenta este periodo con referencias a diferentes autores, aunque lamentamos que no se incluya la obra de Rodríguez Monllor⁸⁶. Claro y rotundo se muestra su autor al afirmar que “sólo un teclado capaz de nuevos e inauditos contrastes podía hacer frente a semejante inquietud expresiva, y el piano fue el gran vencedor de esa época de crisis”⁸⁷.

En la segunda parte del *Versuch*, afirma C. Ph. E. Bach: “El fortepiano y el clavicordio proporcionan el mejor acompañamiento en ejecuciones que exigen un gusto muy refinado” y “el clavicordio y el fortepiano tienen bastantes ventajas sobre el clave y el órgano, gracias a las muchas maneras con las que pueden graduar poco a poco tanto el *forte* como el *piano*”⁸⁸. Estas afirmaciones sugieren una revisión del nuevo modo de pulsar el teclado del nuevo *fortepiano*, para reflexionar sobre el cambio que supuso en el contexto de una larga tradición

⁸⁵ BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensayo...*, p. 16.

⁸⁶ Desde los primeros documentos conservados y *El arte de tañer Fantasía* de Tomás de Santa María hasta el *Versuch* de Carl Philipp Emanuel Bach (CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*, Madrid, Alianza Música, 2001, pp. 33-89).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 172 y 391.

clavecinística, con la que convivió hasta bien entrada la segunda mitad del XVIII. Para Carl Philipp “el ataque y el toque son la misma cosa. Todo depende de la fuerza o la duración del mismo”⁸⁹, pues este aspecto constituye un replanteamiento de la técnica de dedos y el efecto del peso de estos, como factor determinante en la producción del sonido.

Una de las opciones para poder regular las intensidades en el clave era la de aligerar la cantidad de notas en un acorde para disminuir el sonido, o también reducir las notas de paso de la derecha, para ofrecer líneas melódicas más claras. Del mismo modo, la interpretación en el piano moderno requiere una revisión de ataques y articulaciones, que se adapten a la densidad de las partituras y convenciones estilísticas. Encontramos indicaciones para la ejecución de las articulaciones en otros instrumentos, contemporáneas a las del hijo de Bach: el *Versuch einer gründlichen Violinschule* de Leopold Mozart, publicado en 1756⁹⁰, o el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, de 1752⁹¹. Estos ensayos explican el modo de realizar ligaduras, arcos y ataques en estos instrumentos, por lo que consideramos muy útil establecer paralelos a sus conceptos técnicos y aplicarlos a los instrumentos de teclado: de este modo se adapta y calibra la articulación y sonoridad con mayor atención a la fuente musical. En el siguiente ejemplo se puede observar un diseño arpegiado del tratado de Bach y ligaduras de fraseo en sendos ejemplos de Quantz y Mozart, aplicables al toque pianístico:

⁸⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁹⁰ Una reciente investigación presenta la traducción al castellano del tratado: <https://riunet.upv.es/handle/10251/53453>. [consulta: 4-9-2020].

⁹¹ A. Schnabel recomendaba en el capítulo “Accuracy of execution” la lectura de los tratados de C. Ph. E. Bach y Quantz (WOLFF, K. *Schnabel’s interpretation of Piano Music*. London, Faber Music, 1972, p. 104).

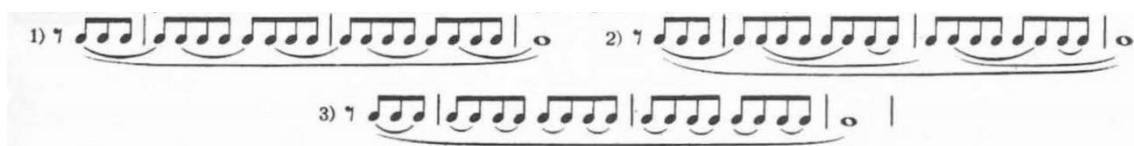


Ejemplo 19. a.) Bach, b.) Quantz y c.) Mozart, arpegios y distintas articulaciones⁹²

Del mismo modo que los tratadistas del siglo XVIII reflexionaban sobre la ejecución, también en el siglo XX aparecen intérpretes interesados en aplicar esos contenidos a su práctica artística. La pianista y clavecinista estadounidense Rosalyn Tureck (1913-2003) desarrolló una importante labor de adaptación de las posibilidades sonoras y dinámicas del piano moderno al repertorio de J. S. Bach: combinaba el uso de los diferentes ataques con una meditada distinción de cada una de las voces en el juego polifónico, planteando además cuestiones referidas al fraseo. En el siguiente ejemplo se presenta la melodía en corcheas y tres opciones de fraseo que propone Tureck, que requieren diferente articulación. La que mejor resultado puede tener en el piano sería la segunda:



⁹² Ejemplos de arpeggios en: a.) BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensayo...*, p. 53; b.) QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Foss, 1752, Anexo: Tabla X, Fig. 3; c.) MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 187.



Ejemplo 20. J. S. Bach, *Fantasia* BWV 917, cc. 3-6, tres alternativas de fraseo de Tureck⁹³

Tras su formación clavecinística junto a Wanda Landowska (1879-1959), iniciaba un itinerario de búsqueda del modo “auténtico” de interpretación de este repertorio en el piano moderno⁹⁴. Su defensa acerca de la vigencia de la interpretación en instrumentos actuales es evidente, que en su caso ha requerido más de cuarenta años de estudio:

The performance of Bach, for instance, on the piano can be justified only on the basis of a new piano technique—one which I have employed now for over 40 years but have not yet elucidated verbally in print⁹⁵.

Rosalyn Tureck desarrolla esta “nueva técnica” en su *Introducción a la interpretación de la música de Bach*, donde recupera la realización de las notas de adorno, desde la tradición de los tratados del XVIII, con las variantes en su ejecución: muchas de estas fueron olvidadas en la tradición del XIX y casi

⁹³ TURECK, Rosalyn. *Introducción a la interpretación de J. S. Bach. Antología progresiva con estudios introductorios*. Traducción de Cristina Bruno. Madrid, Alpuerto, 1974, p. 40-41.

⁹⁴ TURECK, Rosalyn. “A View Beyond Reproduction for Authentic Bach Performance”. *The Rosalyn Tureck Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University*, <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/a-view-beyond-reproduction-for-authentic-bach-performance/>. [consulta: 4-9-2020].

⁹⁵ TURECK, Rosalyn. “Modern Instruments”, *The Rosalyn Tureck Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University*, <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/modern-instruments/> y también “Bach—Piano, Harpsichord or Clavichord?”: <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/bachpiano-harpsichord-or-clavichord>. [consulta: 4-9-2020].

generalizadas al trino, mordentes y grupetos. Tureck, además, invita a abordar los aspectos de la obra musical desde el análisis de las fuentes:

La interpretación significativa e informada de su música resultará de la comprensión de los conceptos expresados por su forma y estructura, y de la vivencia del significado de todo su arte⁹⁶.

El planteamiento sobre la aparición de los instrumentos de teclado, que según Tureck derivan del laúd⁹⁷, remite a este instrumento la realización en el clave de los efectos sonoros, ejecución de acordes arpegiados (*style brisé*) y estilos interpretativos⁹⁸. De modo que la esencia de la ejecución al teclado se debiera concebir como una acción de “pulsar para dejar vibrar”, manteniendo el efecto de la presión variable de cada dedo en contacto con la cuerda; no sucede así cuando el mecanismo es accionado por un teclado. En el siguiente ejemplo se puede apreciar la adaptación de la textura del laúd al clave y los cuatro diferentes planos sonoros, que requieren diferentes profundidades de ataque para lograr el debido balance:



Ejemplo 21. F. Couperin: *Les baricades misterieuses* (1716-17), cc. 1-3

Por otro lado, Tureck cuestiona la utilización de instrumentos “originales” como única vía de interpretación válida:

⁹⁶ TURECK, Rosalyn. *Introducción...*, p. 11.

⁹⁷ “*Embellishment in the Music of Bach*”, *Lecture-Demonstration*. Grabación del Williamstown Festival, 13 de julio de 2002. <https://youtu.be/bRLm0e1OIDY?t=1866>. [consulta: 4-9-2020].

⁹⁸ El “clave-laúd” (*Lautenwerck*) tenía las cuerdas de tripa en lugar de las metálicas del clave.

No se trata de negar la belleza de los instrumentos antiguos y la utilidad de los intentos modernos sobre aquellos y sus reproducciones. Escribo para señalar que el estilo auténtico exige articulación para el verdadero cumplimiento de sus líneas contrapuntísticas en lugar del concepto y estilo de una interpretación colorista⁹⁹.

Laurence Dreyfus se plantea la “legitimidad” de la reconstrucción de claves. Así ocurre con el caso de Arnold Dolmetsch¹⁰⁰, el cual tampoco quedó satisfecho del resultado obtenido, pese a la “escrupulosa reconstrucción de una copia histórica”. Posteriormente constataba las dificultades acaecidas, en referencia a los mecanismos de pedal, que derivaron en claves mucho más sonoros de lo que debieran ser¹⁰¹.

Un fiel lector del *Versuch* de Carl Philipp, András Schiff (1953)¹⁰², constituye un caso escogido para nuestra investigación, ilustrado por una de las pocas publicaciones del músico de origen húngaro como en múltiples grabaciones audiovisuales relacionadas con Bach y el ciclo completo de sonatas de Beethoven¹⁰³. Schiff presenta un vasto conocimiento de los aspectos que

⁹⁹ TURECK, R. “Modern...”

¹⁰⁰ Músico y fabricante de instrumentos musicales británico de origen francés (1858-1940).

¹⁰¹ DREYFUS, Laurence. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century. *The Musical Quarterly*, Vol. 69, Nº 3 (1983, pp. 305-306).

¹⁰² Así lo confiesa el pianista: “Sein Traktat *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ist für mich übrigens das wichtigste Musikbuch aller Zeiten, das ich wie die Bibel gelesen habe und weiterhin lese.” (SCHIFF, Andras / MEYER, Martin. *Musik kommt aus der Stille. Gespräche mit Martin Meyer. Essays*. E-book. Kassel, Bärenreiter/Henschel, 2017, p. 9). Este volumen presenta conversaciones entre el pianista y Meyer en la primera parte; en un segundo bloque se publican ensayos de Schiff, entre ellos el titulado “*Senza pedale ma con tanti colori*”, escrito en Florencia en 2012.

¹⁰³ Véase su exposición sobre las indicaciones de Beethoven para el primer movimiento de su Sonata op. 27 nº 2 y la sonoridad del instrumento: <https://youtu.be/H6u9Ocp039Y?t=304>. [consulta: 4-9-2020].

circundan la creación del repertorio, las fuentes originales y primeras ediciones, así como las particularidades del instrumento para el que se compusieron¹⁰⁴.

Sus primeras grabaciones del *Clave bien temperado*¹⁰⁵, realizadas en un Steinway gran cola¹⁰⁶, descubren la labor del intérprete como investigador: desde una partitura *Urtext* hasta la toma de decisiones para el fraseo de un sujeto de fuga, como también la aplicación de más o menos ornamentos. En Schiff, la creatividad se realiza en un proceso de maduración y discernimiento, con “inteligencia, experiencia y buen gusto¹⁰⁷”: variedad dinámica, articulaciones precisas y ligaduras en distintas voces; adornos ausentes en la partitura, acordes arpegiados, según la práctica de la música barroca; fraseo de los temas de las fugas... y un uso del pedal imperceptible.

Este aspecto es fundamental en la ejecución en el piano moderno, siguiendo el término que anteriormente mencionábamos, pues se puede desfigurar por completo cualquier acercamiento a este repertorio¹⁰⁸. Para Schiff, el *Wohltemperierte Klavier* se puede interpretar al piano “con ocho dedos, dos pulgares y sin pies”¹⁰⁹. A pesar de la muestra de buen humor del pianista (o

¹⁰⁴ Agradece al organista y clavecinista George John Malcolm (1917-1997) acercarse al mundo de Bach y “profundizar y ampliar el conocimiento de su música”: <https://youtu.be/0SclAUqaj2Q?t=248>. [consulta: 4-9-2020].

¹⁰⁵ London Records/Decca 414 388-2 (1987) y ECM New Series 2270-73 (2017).

¹⁰⁶ El filósofo británico Roger Scruton (1945-2020) se cuestionaba a este respecto, “¿Habría querido Bach que tocáramos sus fugas en una reproducción de clavecín, o en el Steinway al que estamos acostumbrados y que es, para nosotros, el medio a través del cual Beethoven, Chopin y Bartók también se abren paso a nuestros oídos? (SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, 1997, p. 445).

¹⁰⁷ SCHIFF, A. / MEYER, M. *Musik kommt aus der Stille...*, p. 140.

¹⁰⁸ El uso excesivo e inadecuado del pedal ensucia terriblemente la claridad de las líneas contrapuntísticas, y es como “querer hablar con la boca llena”: <https://youtu.be/KbJl-tP6tNA?t=360>. [consulta: 4-9-2020].

¹⁰⁹ SCHIFF, A. / MEYER, M. *Musik kommt aus der Stille...*, p. 141. El *Preludio y Fuga* en La menor BWV 865 (primer volumen), según Schiff pensado para el órgano, presenta una sección que no se puede

quizás sarcasmo), se ha de ser capaz de tocar la obra, escrita para un instrumento desprovisto de pedal de resonancia, sin uso de este en el piano moderno¹¹⁰. Este es un elemento fundamental al abordar este repertorio: preservar la limpieza e imaginar la interpretación, como recurso y buen dominio de la técnica pianística, en un instrumento como el órgano, donde al levantar cualquier tecla se interrumpe la emisión del sonido, quedando solo el reducto de la reverberación del lugar. En el siguiente ejemplo se puede apreciar la labor polifónica a cuatro voces y las distintas funciones de cada dedo: una opción válida sería tocar las negras con puntillo mantenidas, la derecha *legato* y las corcheas *portato*, a excepción de las síncopas, que se mantienen.



Ejemplo 22. J. S. Bach, Preludio BWV 863, *Clave bien temperado* I (1722), cc. 1-3

Una de las ventajas del piano moderno para Schiff es la de poder frasear y disminuir la intensidad en el cierre de ligadura, como ocurre con la correcta entonación en el canto. De ahí que no le satisfaga el uso de recursos agógicos, como alargar la primera de dos notas ligadas, para compensar la similar sonoridad en el clave o el órgano¹¹¹. Como ejemplo toma el tema de la fuga en Si menor BWV 869, que Schiff asegura no estar compuesta para clave:

abarcas con las dos manos y recomienda usar el pedal tonal para el La grave de los últimos cinco compases.

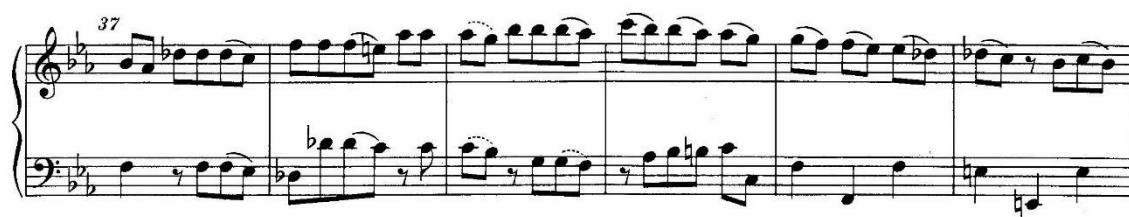
¹¹⁰ Karl Kirkpatrick no tuvo ocasión de escuchar el *Clave bien temperado* completo al piano, pero sí versiones “*admirably played*” de algunos preludios y fugas de la colección; prefería una “buena interpretación al piano que una mala al clave o al clavicordio” (KIRKPATRICK, R. *Interpreting Bach’s Well-Tempered Clavier*, Yale University Press, 1984, p. 11).

¹¹¹ Schiff recurre al término *sospiri* para ejemplificar la expresión de las ligaduras y las posibilidades de fraseo al respecto en el piano moderno: <https://youtu.be/KbJI-tP6tNA?t=660>. [consulta: 4-9-2020].



Ejemplo 23. J. S. Bach, Fuga BWV 869, *Clave bien temperado I* (1722), *Largo*, cc. 1-6

El poder aplicar una gradación dinámica, para entonar cada una de las ligaduras, confiere a este tema la posibilidad de respirar, clamar y sollozar: expresiones que se pueden obtener con el toque correcto en el piano moderno¹¹². Bach utiliza ya este fraseo en su temprano y parcialmente incompleto *Capriccio sopra la lontananza del fratro diletissimo* (hacia 1704):



Ejemplo 24. J. S. Bach, *Capriccio BWV 992*, 3. *Adagiosissimo*

En el clave habrá que compensar la imposibilidad de disminuir la intensidad al final de cada ligadura, alargando proporcionalmente, según la tensión del tema, la primera de ellas. Por este motivo, la interpretación históricamente informada exige también una visión global de la creación musical de un compositor o periodo, con las salvedades que esto implica, para crear una conciencia sólida de

¹¹² Subraya Kirkpatrick, entre las ventajas del piano moderno, que en las fugas se pueden distinguir mejor las diferentes partes, en caso de tratarse de un intérprete con control pleno sobre dinámicas y matices, aderezado además de un completo “vocabulario de articulaciones” (KIRKPATRICK, R. *Interpreting...*, p. 44-45). Asimismo, formulaba en 1971 unos “preceptos” para aquellos que interpretaran el *Clave bien temperado* al piano (*Ibid.*).

fraseo. Y no solo referida a un instrumento concreto sino a distintas configuraciones, donde la escritura para cada uno de los participantes requerirá grafías reveladoras acerca de la ejecución y correcta articulación.

Eva Badura-Skoda realiza una revisión del elenco de instrumentos de teclado en la primera mitad del XVIII, confrontando los términos de *harpsichord*, *clave* y *clavicordio* y la confusión e interpretación de sus cualidades por los músicos del XX. Afirma que el interés de J. S. Bach por los nuevos instrumentos es evidente desde 1720: obras compuestas en la etapa de Cöthen, como la *Fantasia Cromática* o algunos preludios del primer libro del *Clave*, requieren “tocar un instrumento expresivo con flexibilidad dinámica” por tratarse de unas obras más “poderosas y exigentes”. La autora sostiene que el compositor no pudo estar siempre satisfecho con el clavicordio, aunque es esta una “controvertida” cuestión entre los eruditos¹¹³. Esta variabilidad en la intensidad del sonido produjo un constante desarrollo tecnológico del mecanismo de aquellos instrumentos, además del cambio de materiales y mejoras como el doble escape, que facilitaría el toque de notas repetidas y la ligereza y rapidez de pasajes rápidos¹¹⁴.

Hemos querido presentar en este capítulo diferentes aspectos transversales con relación a la ejecución en el piano moderno, y así encontrar modelos interpretativos válidos para la obra de Rodríguez Monllor, contemporáneo de Bach y Scarlatti. Uno de ellos es la posibilidad de diferenciar la presión de ataque de los dedos, para destacar los planos sonoros según su relevancia: de este modo se abre la posibilidad de graduar la intensidad del sonido en todos los registros, con total independencia de las voces, debido a la acción mecánica del

¹¹³ BADURA-SKODA, Eva. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand...*, p. 160.

¹¹⁴ Introducido por S. Érard desde 1808 (GOOD, Edwin M. *Giraffes...*, p. 167).

instrumento¹¹⁵. Esta gradación sonora permite que las articulaciones y la ejecución de notas de paso también puedan ser fraseadas, es decir, moduladas en cada nivel, lo que permite un balance continuo y un diálogo sonoro de mayor riqueza dinámica.

El uso de los pedales, sobre todo el de resonancia, debe ser estudiado en cada caso, para poder aplicarlo en coherencia con la textura de la partitura: en general de manera corta y precisa, y en algunos casos no llegando hasta el final de su recorrido (cuartos y medios pedales). Schiff, como también Tureck condiciona su uso al espacio y sus condiciones acústicas, pero siempre en coherencia con el estilo¹¹⁶. En el *Grave* de la sonata XI de Rodríguez Monllor encontramos una sección donde se puede experimentar con el pedal para encontrar la sonoridad idónea, dado que pueden sonar muy secos los bajos sin usarlo, pero el abuso de él entorpecerá el discurso musical. La misma textura de arpeggios en la mano derecha y las corcheas cruzadas en la izquierda sugieren un tratamiento especial para realizar el siguiente pasaje:

¹¹⁵ En desarrollo hasta la segunda mitad del XX: el mecanismo del pedal tonal se patentaría en 1874 por Albert Steinway (*Ibid.*, p. 24).

¹¹⁶ SCHIFF, A. / MEYER, M. *Musik kommt aus der Stille...*, p. 140; TURECK, R. "A View Beyond...".



Ejemplo 25. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Grave*, cc. 26-28

Y la aplicación puntual del pedal *una corda* propiciará variar el timbre en la interpretación: será muy apto para efectos de cambio brusco de dinámica (eco o efectos de *solo e ripieno*), pero evitando generalizar su uso en periodos largos. Esta alternancia tímbrica produce constantes cambios en los planos sonoros, que generan interés y expectación. En el siguiente ejemplo podemos observar cómo puede ayudar a revertir la monotonía de la repetición en el enlace V- I:



Ejemplo 26. Vicente Rodríguez, Sonata XIV, cc. 73-78: uso del pedal izquierdo

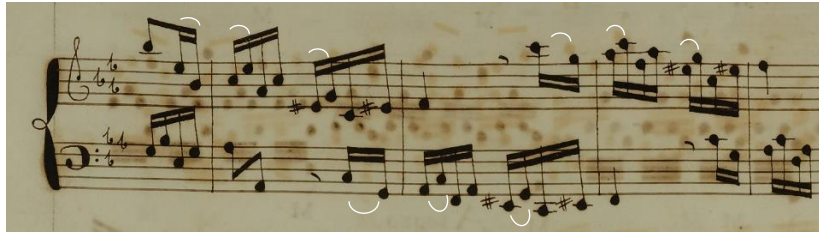
También en pasajes como el siguiente será de gran ayuda, para cambiar la sonoridad mediante este pedal, en la repetición octava baja de los trinos:



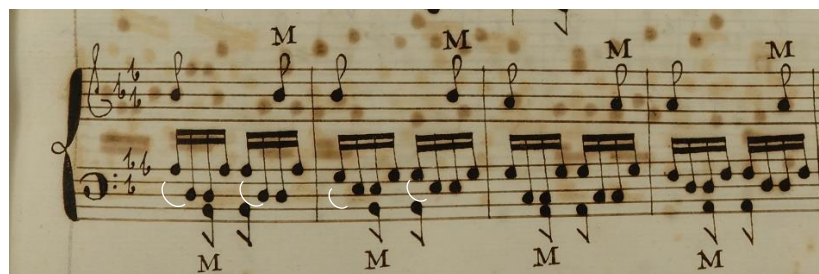
Ejemplo 27. Vicente Rodríguez, Sonata XXIV, cc. 37-44: uso del pedal *una corda*

Acerca de las cuestiones generales de articulación en los pasajes rápidos, hemos vistos la posibilidad de adaptar y aplicar ligaduras de fraseo de otros instrumentos o del canto al toque pianístico, para poder diferenciar las semicorcheas y evitar la monotonía en el toque: principios como el ligar las notas

dispuestas por grados conjuntos o soltar las que no lo están; o también pasajes en que se pueden emparejar notas y alternar la ejecución entre *legato* y *stacatto*:



Ejemplo 28. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Allegro*, cc.17-20: toque *legato-non legato*:

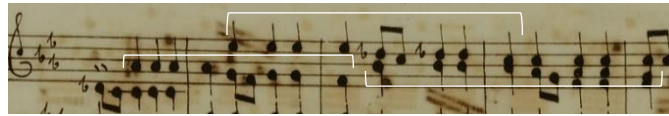


Ejemplo 29. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Allegro*, cc.65-68: ligaduras en sección de notas repetidas

Dependiendo de la naturaleza del juego polifónico, imitaciones y planos sonoros, se han añadido ligaduras y aplicado diferentes modos de ataque, para presentar una entonación adecuada del contenido melódico. También arpegiado algunas series de acordes, según la práctica anteriormente comentada:



Ejemplo 30. Vicente Rodríguez, Sonata XI, *Largo*, cc. 13-18: *legato* en corcheas, balance polifónico y acordes arpegiados



Ejemplo 31. Vicente Rodríguez, Sonata XI, Largo, cc. 13-18: detalle del encabalgamiento del motivo anterior.

En el ejemplo 30 es evidente la utilización de diferentes ataques y presión de los dedos: las negras se pulsarán en la mitad de la zona del recorrido de las teclas, mientras que la primera de cada corchea requerirá mayor profundidad. Asimismo, la direccionalidad de las imitaciones, dispuestas en cada compás, se superponen y necesitan un fraseo independiente:



Ejemplo 32. Vicente Rodríguez, Sonata XI, Largo, cc. 35-38, imitación e incorporación de trinos en mano izquierda

La interpretación de la música antigua en un instrumento moderno es posible: en nuestro caso de estudio se combina el descubrimiento de repertorio aún desconocido con un modelo de interpretación actualizante. Se ha puesto el mayor empeño, durante el proceso de estudio y grabación, en adaptar los recursos sonoros del piano a la práctica musical recogida en los tratados consultados, ya sea en ornamentos, dinámicas y articulaciones. Asimismo, graduar la intensidad del instrumento según los parámetros que requieren las texturas sonoras de este repertorio y en los diferentes aspectos musicales que ilustra cada sonata.

En el siguiente [enlace](#) se puede acceder a la grabación de las tres sonatas, inéditas hasta la fecha en el mundo audiovisual y realizadas con el deseo de introducir y

recuperar la obra de Vicente Rodríguez Monllor. Esperamos poder ofrecer, en tiempos venideros, la realización de otras sonatas del compositor valenciano, con el propósito de mostrar la obra completa y potenciar la difusión de nuestro patrimonio musical.

Acceso a la grabación de las tres sonatas en:

<https://claudiocarbo.com/multimedia/discografia/vicente-rodriguez-monllor-project/>. [consulta: 4-9-2020].

Conclusiones

El proceso de investigación y estudio para la realización de este TFM ha propiciado descubrir aspectos de la composición y relevancia de Vicente Rodríguez Monllor en su única colección de tocatas conocida. Se han seleccionado tres de ellas para mostrar estructuras formales representativas de la variedad compositiva del compositor valenciano, muestra del desarrollo de configuraciones nuevas en el ámbito de la sonata para teclado. Este término, unido al de tocata y empleado por los compositores de la época indistintamente, se desarrolla tanto en su forma binaria como en varios movimientos.

Un punto clave de la investigación es la contemporaneidad con la figura de Scarlatti, compositor de los *Essercizi*, y cuyas colecciones hemos comparado: hemos visto en la investigación que los caminos de ambos difieren en el planteamiento no solo formal sino también estilístico. Ambos cultivan la forma sonata, pero con matices en cuanto a su estructura y configuración. Scarlatti reduce la segunda parte de varias de sus sonatas, mientras que Rodríguez tiende a ampliar considerablemente los desarrollos, además de cultivar también las sonatas simétricas; muestra, además, una búsqueda de marcos estructurales que apuntan al desarrollo de la forma sonata.

La influencia del tiento en su obra se materializa en los desarrollos motivicos como extensión de la forma, sin aportar material nuevo, pero explotando las posibilidades del instrumento en todos sus registros. Este procedimiento será estudiado en tratados posteriores, como el realizado por Joseph Rilm en 1752, que en Rodríguez Monllor encuentra un claro exponente por la libertad estructural que desarrolla en sus sonatas.

El conjunto del *Libro de tocatas* presenta una escritura que requiere virtuosismo y desarrolla amplias secciones de cruzamientos de manos, práctica habitual y no derivada de Scarlatti, pues su uso se realizaba ya en el siglo anterior. Con esta investigación se han explorado las posibilidades técnicas y sonoras del conjunto, que en toda la extensión del teclado permiten realizarse en el piano moderno, como aportación artística desde la musicología aplicada.

La presente investigación conduce a la primera grabación de las tocatas elegidas, y constituye una muestra de la recuperación e interpretación históricamente informada del patrimonio musical de la 1ª mitad del XVIII. Se pretende potenciar su difusión mediante medios audiovisuales a través de la red y ampliar el elenco de sonatas de Vicente Rodríguez hasta alcanzar el corpus completo.

BIBLIOGRAFÍA:

Fuentes primarias:

1. Partituras

Vicente Rodríguez Monllor. *Libro de tocatas para cimbalo compuesto por Visente Rodríguez* (Valencia, 1744). Manuscrito, Biblioteca de l'Orfeó Català, signatura: E: Boc PM 12-VII-21. Barcelona, Centre de Documentació de l'Orfeó Català, 2008.

<http://mdc.csuc.cat/cdm/compoundobject/collection/MMautors/id/7324/rec/1/lang/ca>. [consulta 22-7-2020].

Vicente Rodríguez Monllor. *Sonatas*. Revisión de José Climent. Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, 1977. Edición parcial de las sonatas I, XIII, XIX, XX, XXVIII, XXIX y XXX.

Vicente Rodríguez Monllor. *Libro de tocatas para cimbalo. 30 Sonatas y una Pastorela*. Edición de José Climent. Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, 1978.

Vicente Rodríguez. *Toccatas for harpsichord (Thirty Sonatas and a Pastorela, 1744)*. Edición crítica de Almonte Howell. Madison, A-R Editions, 1986.

Vicente Rodríguez. *Sonata XIII*. En: NIN, J. *Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols: deuxième recueil*. Publiées pour la première fois par Joaquín Nin. París, Max Eschig, pp. 1-6.

2. Registros fonográficos

RODRÍGUEZ MONLLOR, V. *Musique espagnole du XVIIIe siècle pour le clavier*. Sonata XIII, José Falgarona, piano. BNF Collection, 2015 (registro de 1955).

https://www.youtube.com/watch?v=IkG2BLTU_Ck&list=OLAK5uy_kSARz9N-tjHXgAphIp4To9sHInigCTtOE&index=7. [consulta 22-7-2020].

RODRÍGUEZ MONLLOR, V. *Sonatas I, XIII, XIX, XX, XXVIII, XXIX y XXX*, Perfecto García Chornet, piano. LP. Valencia, serie Compositores Valencianos, BCD Discos, FM 68-633, 1977.

RODRÍGUEZ MONLLOR, V. *D. Scarlatti. Fandango. Sonata XIII*, en la pista 3 de la cara A. Genoveva Gálvez, clave. LP, Ensayo, ENY-D-2201, 1984.

<https://www.youtube.com/watch?v=TNh3AVVICIE&feature=youtu.be&t=683>. [consulta 22-7-2020].

RODRÍGUEZ MONLLOR, V. *Tocatas para cimbalo (sel.)*. Rodrigo Madrid, clave. CD. Instituto de Musicología, EGT-2442, 1987.

RODRÍGUEZ MONLLOR, V. *Compositors barrocs Valencians*. Sonatas XXIX y XIX, Miguel Álvarez Argudo, piano. CD. Anacrusi, AC-051, 2004.

CARBÓ MONTANER, Claudio. "Vicente Rodríguez Monllor Project". Tocatas de Vicente Rodríguez Monllor, revisión e interpretación al piano. Tocatas XI, XXIV y XIV. <https://claudiocarbo.com/multimedia/discografia/vicente-rodriguez-monllor-project/>. [consulta 4-9-2020].

Vídeos de YouTube¹¹⁷:

Juan Ignacio Fernández Morales. "Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760): Sonata 28. Piano: Juan Ignacio Fernández Morales". Vídeo de YouTube, 5:24. Publicado el 21 de mayo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=vvrxEUdJMM1E>. [consulta 22-7-2020].

Fuentes secundarias:

BADURA-SKODA, Eva. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*. Bloomington/Indiana, Indiana University Press, 2017.

BADURA-SKODA, Paul. *L'art de jouer Bach au clavier*. Paris, Buchet/Chastel, 1990

CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Música, 2001.

CLIMENT, José. "El órgano de la catedral de Valencia. Primera reforma posterior a Juan Cabanilles". *Revista de Musicología*, 2, 1, 1979, pp. 138-142.

CLIMENT, José. *En torno a Cabanilles*. Valencia, Ajuntament de València, Oficina de publicaciones, 2013.

CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación de Valencia, 1979.

CLIMENT, José. *Rodríguez Monllor, V.: Sonatas*. Revisión de J. Climent. Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, 1977, notas críticas en pp. 3-9.

CLIMENT, José. *Rodríguez Monllor, V.: Libro de tocatas para címbalo. 30 Sonatas y una Pastorela*, Edición de J. Climent. Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, 1978, notas críticas en pp. 7-12.

CLIMENT, José. "Vicente Rodríguez Monllor, figura primordial de la música valenciana", *Almaig, estudis i documents*, 6 (1990), pp. 5-7.

DREYFUS, Laurence. "Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century", *The Musical Quarterly*, 69, 3 (1983), pp. 305-306.

FERGUSON, Howard. *La interpretación de los instrumentos de teclado. Del siglo XIV al XIX*. Madrid, Alianza Música, 2003.

GOLDÁRAZ GAÍNZA, José Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid, Alianza Música, 2004.

GONZALO DELGADO, Sonia. "¿Un nuevo repertorio? La inclusión de los clavecinistas ibéricos del siglo XVIII en la actividad concertística española. La figura de Joaquín Nin." *Revista de Musicología*, 39, 1 (2016), pp. 173-209.

¹¹⁷ Los anteriores enlaces del apartado 2 permiten la escucha de las obras en cuestión, pero no son grabaciones en vídeo de las interpretaciones, sino montajes de fotografías para ilustrar los audios volcados.

- HOWELL, Almonte: Rodríguez, V. *Toccatas for harpsichord (Thirty Sonatas and a Pastorela, 1744)*. Madison, A-R Editions, 1986. Vol. I, notas críticas en pp. 7-14.
- HOWELL, Almonte. "Rodríguez, Vicente". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). 29 vols. London, Macmillan, 2002, vol. 21, pp. 502-503.
- KASTNER, Santiago. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, Ática, 1941.
- KELLY, Thomas Forrest. *Early Music. A very short introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Domenico Scarlatti*. Madrid, Alianza Música, 1985.
- KIRKPATRICK, Ralph. *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. A Performer's Discourse of Method*. New Haven and London, Yale University Press, 1984.
- LAWSON, Colin/STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid, Alianza Música, 2005.
- MARÍN, Miguel Ángel. "El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata". *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 4. La Música en el siglo XVIII*. Máximo Leza, José (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MARÍN, Miguel Ángel. "La tradición organística eclesiástica". *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 4. La Música en el siglo XVIII*. Máximo Leza, José (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MARÍN, Miguel Ángel. "Música para tecla-Scarlatti y sus contemporáneos". *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 4. La Música en el siglo XVIII*. Máximo Leza, José (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española 4. El Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- MORALES, Luisa. *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*. Almería, Diputación de Almería, Instituto de estudios almerienses, 2003.
- NEUMANN, William S. *The sonata in the baroque era*. New York, The Norton Library, 1972.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda. *Origen de la sonata para teclado en España a través de la obra de Vicente Rodríguez Monllor*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, fecha de lectura: 1994.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda. *La sonata para teclado. Su configuración en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda. "Los "30 essercizi" de Domenico Scarlatti y las 30 tocatas de Vicente Rodríguez: paralelismos y divergencias". *Revista de musicología*, 20,1 (1997), pp. 373-392.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda. "Rodríguez Monllor, Vicente". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1999-2002, vol. 9, pp. 313-314.

- PEDRERO-ENCABO, Águeda. "Rodríguez Monllor, Vicente". *Diccionario de la Música Valenciana*. Emilio Rodicio Casares (dir.). 2 vols. ICCMU, Música Hispana, 2006, vol. 2, pp. 365-366.
- SCHIFF, Andras / MEYER, Martin. *Musik kommt aus der Stille. Gespräche mit Martin Meyer. Essays*. E-book. Kassel, Bärenreiter/Henschel, 2017
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford, Oxford University Press, 1997.
- TARUSKIN, Richard. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. Oxford, Oxford
w
- TURECK, Rosalyn. "Bach—Piano, Harpsichord or Clavichord?". *The Rosalyn Tureck Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University*, <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/bachpiano-harpsichord-or-clavichord/>. [consulta 22-7-2020].
- TURECK, Rosalyn. *Introducción a la interpretación de J. S. Bach. Antología progresiva con estudios introductorios*. Traducción de Cristina Bruno. Madrid, Alpuerto, 1974.
- TURECK, Rosalyn. "Modern Instruments". *The Rosalyn Tureck Collection, Howard Gotlieb Archival Research Center at Boston University*, <https://www.curtis.edu/academics/library/tureck-bach-research-institute-at-curtis-institute-of-music/documents/modern-instruments/>. [consulta 22-7-2020].
- WOLFF, Konrad. *Schnabel's interpretation of Piano Music*. London, Faber Music, 1972.

Trabajo de Fin de Máster

**Las Tocatas de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760):
un acercamiento desde el piano moderno**

Autor: *Claudio Carbó Montaner*

Tutor: Thomas Ludwig Schmitt

**ANEXO I: Manuscrito de las Sonatas XI, XXIV y XIV
(1744)**

Arxiu de l'Orfeó Català (Barcelona)

Septiembre 2020



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

LIBRO



DE TOCATAS PARA CIMBALO REPARTIDAS

POR TODOS LOS PUNTOS DE UN DIAPASON,

Con la advertencia, que por todas las teclas blancas estan por
tercera menor, y tercera mayor a excepcion delas ne-

gras, que por lo desafinado delos Terminos, no *ex libris*
estan mas, que por el que menos disuena.

Juan D. Tomas

COMPUESTO

POR M. VISENTE RODRIGUEZ PRESBITERO

Organista Principal dela Metropolitana Yglesia de Valencia.

Año 1744.

LIBRO

DE TOCATAS PARA CIMBALO

REPARTIDAS

POR TODOS LOS PUNTOS DE UN DIAFASON

Con la advertencia, que por todas las veces que se repartieren estas repartidas, se repartiran de las mismas, que por lo delantado de los terminos no estan mas, que por el que menos chueca.

COMPUESTO

POR M. VICENTE RODRIGUEZ PRESBITERO

Organista Principal de la Metropolitana Iglesia de Valencia.

Año 1744

M

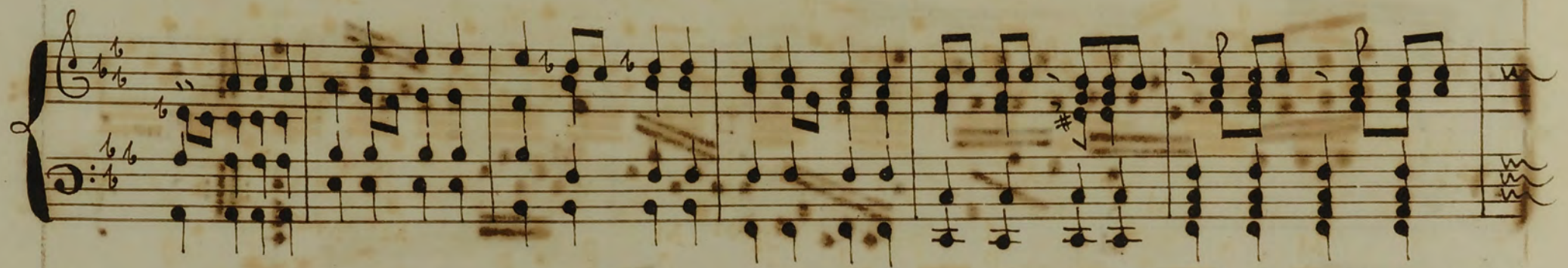
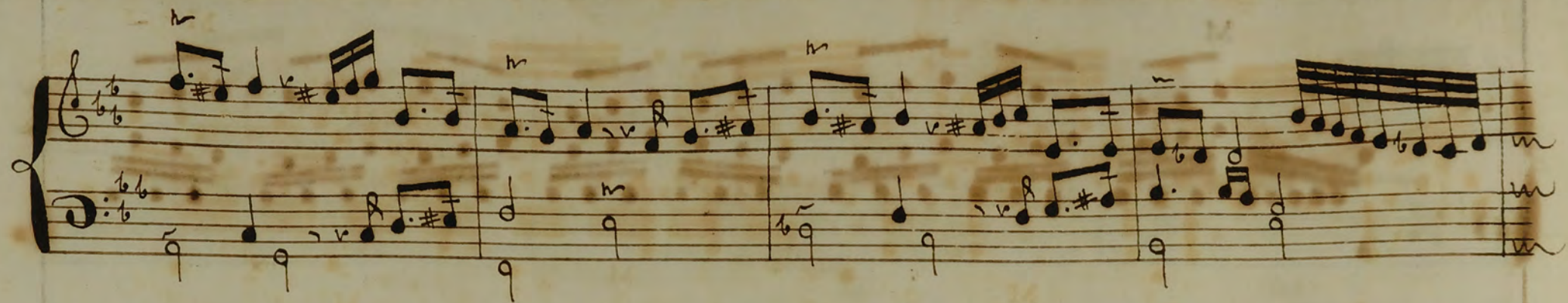
D M

Fine.

Sonata XI.

Grave

65



Handwritten musical score on aged paper, featuring six systems of music. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *M*, *D*). The paper shows signs of age, including foxing and staining. The number 45 is written in the top right corner.



Handwritten musical score on four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

System 1: Features a melody in the treble clef with notes marked 'M' above them. The bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a series of sixteenth-note runs in both staves.

System 2: The treble clef melody includes a measure marked 'D' (likely for *Diminuendo*). The bass clef continues with a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a triplet of eighth notes in the treble.

System 3: The treble clef features a triplet of eighth notes at the beginning. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a series of sixteenth-note runs in both staves.

System 4: The treble clef contains a series of sixteenth-note runs. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a series of sixteenth-note runs in both staves.

Handwritten musical notation for the first system on page 46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains a series of eighth-note chords, many of which are beamed together in groups of four or six. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a series of chords, mostly triads and dyads, corresponding to the upper staff.

Handwritten musical notation for the second system on page 46. The system consists of two staves. The upper staff continues the pattern of beamed eighth-note chords in treble clef. The lower staff continues the chordal accompaniment in bass clef, with some chords marked with a sharp sign (#).

Handwritten musical notation for the third system on page 46. The system consists of two staves. The upper staff continues the beamed eighth-note chords. The lower staff continues the chordal accompaniment, with some chords marked with a sharp sign (#).

Handwritten musical notation for the fourth system on page 46. The system consists of two staves. The upper staff continues the beamed eighth-note chords. The lower staff continues the chordal accompaniment, with some chords marked with a sharp sign (#). The system concludes with a double bar line and a wavy line indicating the end of the piece.

Handwritten musical score on four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single staff below. The music is written in 16th-century notation, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 6/8. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The systems are marked with 'M' above the treble staff, indicating measures. The first system has two measures, the second has two, the third has two, and the fourth has two. The notation is dense, with many notes and accidentals. The paper is aged and shows signs of wear, including foxing and staining. The right edge of the page shows the binding of the book.

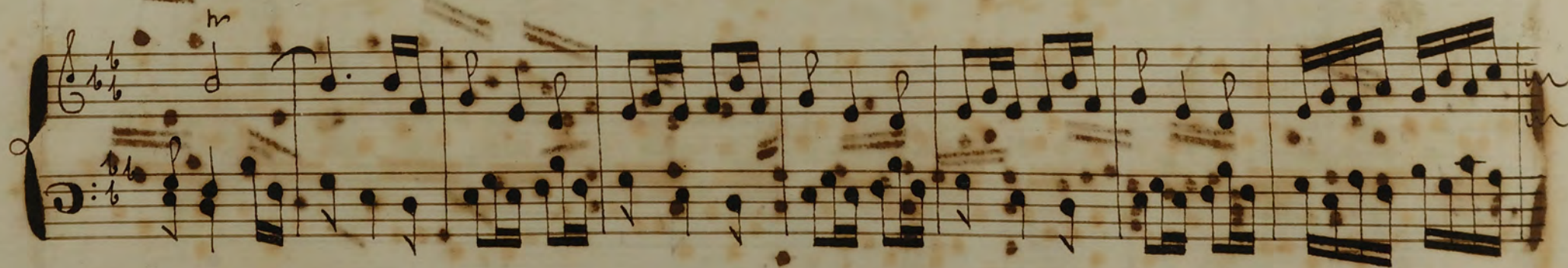
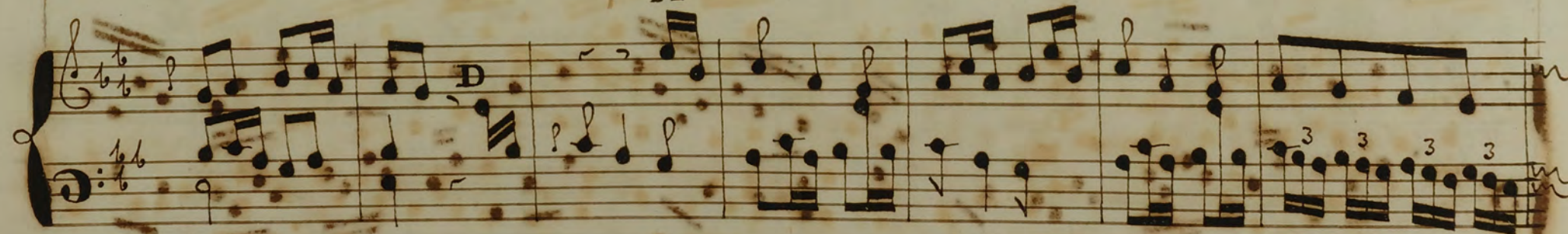
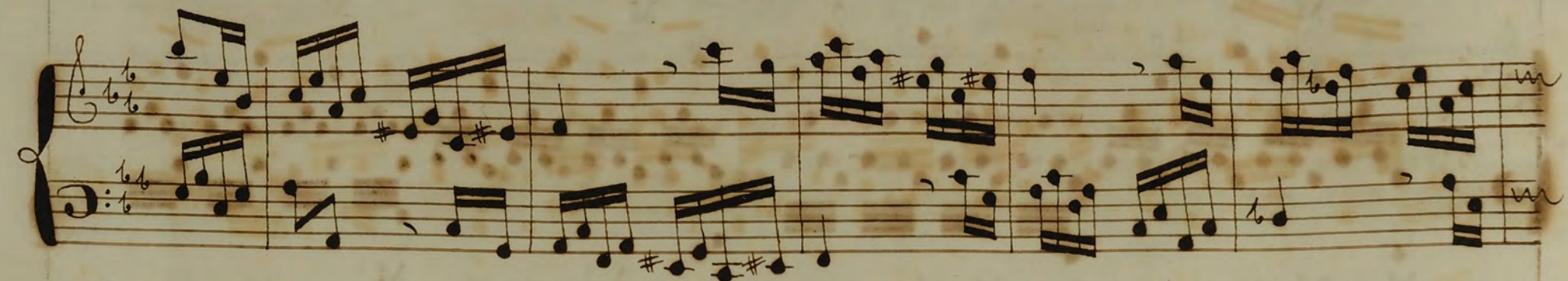


M M M M

M M M M *Alegro.* M

M M

Handwritten musical score on page 47, featuring four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 6/8. The score is marked with 'M' above various measures. The second system includes the tempo marking '*Alegro.*' and a 2/4 time signature change. The manuscript shows signs of age, including foxing and staining.



Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals. A large 'D' is written above the staff in the third measure, and a large 'M' is written below the staff in the fourth measure. The piece concludes with a wavy line indicating the end of the section.

Handwritten musical notation on a grand staff. The key signature is one flat. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The piece concludes with a wavy line indicating the end of the section.

Handwritten musical notation on a grand staff. The key signature is one flat. The notation includes various note values, rests, and accidentals. A large 'M' is written above the staff in the third measure, and a large 'D' is written above the staff in the fourth measure. The piece concludes with a wavy line indicating the end of the section.

Handwritten musical notation on a grand staff. The key signature is one flat. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Large 'M' markings are placed above the staff in measures 2, 4, 6, 8, 10, and 12, and below the staff in measures 1, 3, 5, 7, 9, and 11. A '73' is written below the staff in measure 7. The piece concludes with a wavy line indicating the end of the section.

Handwritten musical score on four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in 16/16 time and features various notes, rests, and accidentals. The systems are labeled with letters M and D above the staves, indicating measures or sections. The notation includes many beamed sixteenth notes and rests, suggesting a fast tempo. The paper shows signs of age, including foxing and staining.

This page contains a handwritten musical score for piano and voice. It is organized into four systems, each consisting of a piano accompaniment (left hand) and a vocal melody (right hand). The piano part is written in a 6/8 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The vocal part is written in a 6/8 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a 'Fine.' marking.

System 1: The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The vocal melody consists of half notes, each marked with an 'M' above it.

System 2: The piano part continues with a similar eighth-note pattern. The vocal melody consists of half notes, each marked with an 'M' above it.

System 3: The piano part continues with a similar eighth-note pattern. The vocal melody consists of half notes, each marked with an 'M' above it.

System 4: The piano part continues with a similar eighth-note pattern. The vocal melody consists of half notes, each marked with an 'M' above it. The system concludes with a 'Fine.' marking.

Handwritten musical score for a piano piece, ending with "Fine." The score is written on two staves (treble and bass clef) in a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A small 'x' is written above the first staff. The word "Fine." is written at the end of the piece.

Sonata XXIV.

Handwritten musical score for Sonata XXIV, measures 1-12. The score is written on two staves (treble and bass clef) in a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line and a wavy line indicating the end of the piece.

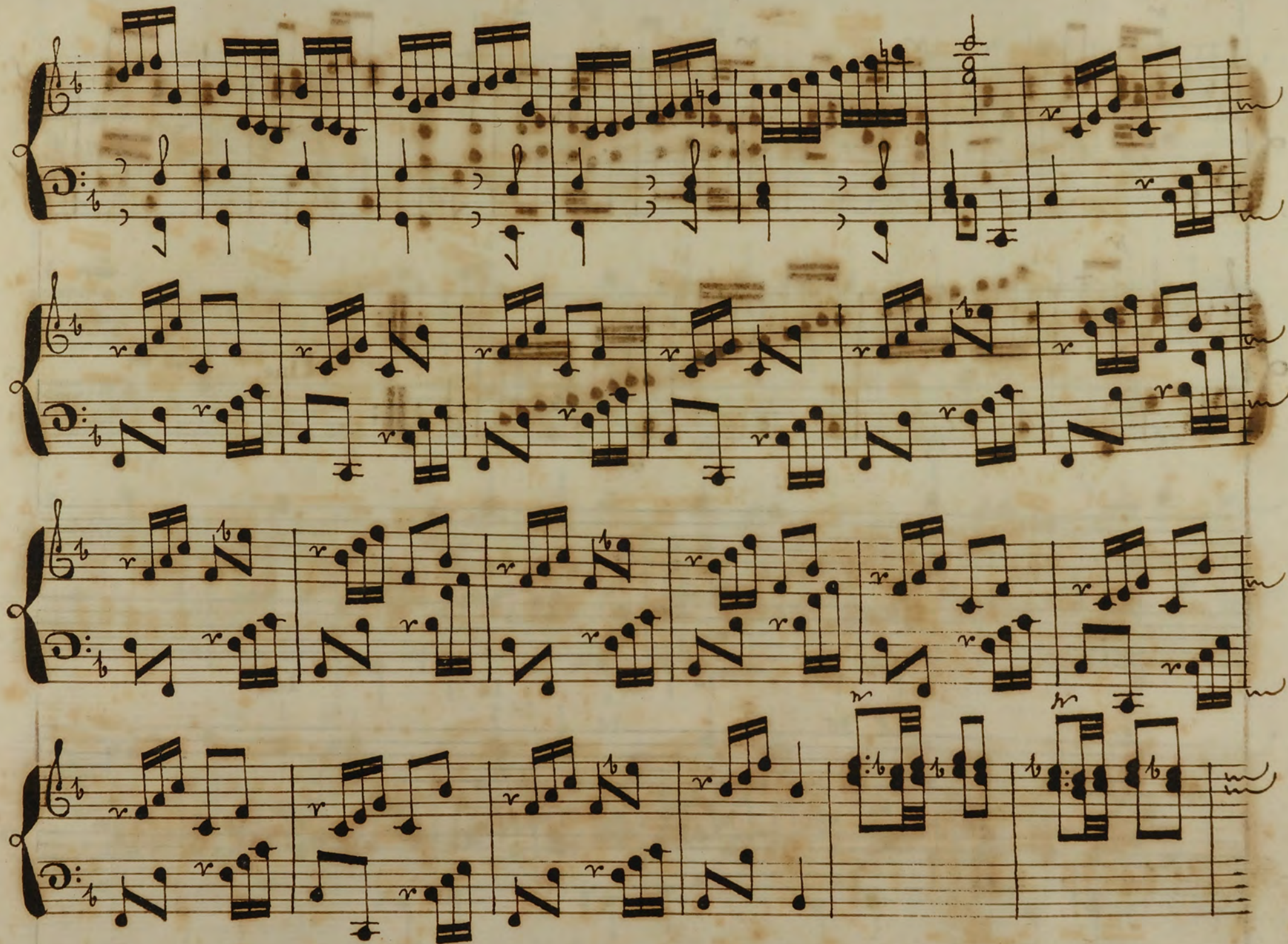
A handwritten musical score on four staves, likely for a piano. The notation is in a single system, with each staff containing a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'D' marking above a note and an 'M' marking above a note further right. The second staff has a 'D' marking above a note. The third staff has a 'D' marking above a note. The fourth staff has a 'D' marking above a note. The score is written on aged, slightly stained paper.

M

Handwritten musical score on four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (e.g., *nr.*). The manuscript shows signs of age, including foxing and staining.

This image shows a handwritten musical score on four systems of grand staves (treble and bass clef). The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first system includes triplet markings (3) and a 'r' (ritardando). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features several 'M' markings above notes, possibly indicating accents or specific articulation. The fourth system also includes 'M' markings and concludes with a final cadence. The paper is aged and shows signs of wear, including foxing and staining.

A handwritten musical score on four systems of grand staves (treble and bass clefs). The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first three systems are marked with a '4' in the bass clef, indicating a 4/4 time signature. The fourth system is marked with a '6' in the bass clef, indicating a 6/8 time signature. The score includes numerous slurs, ties, and repeat signs. The paper is aged and shows signs of wear, including foxing and staining. The handwriting is in dark ink, and the overall layout is typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.



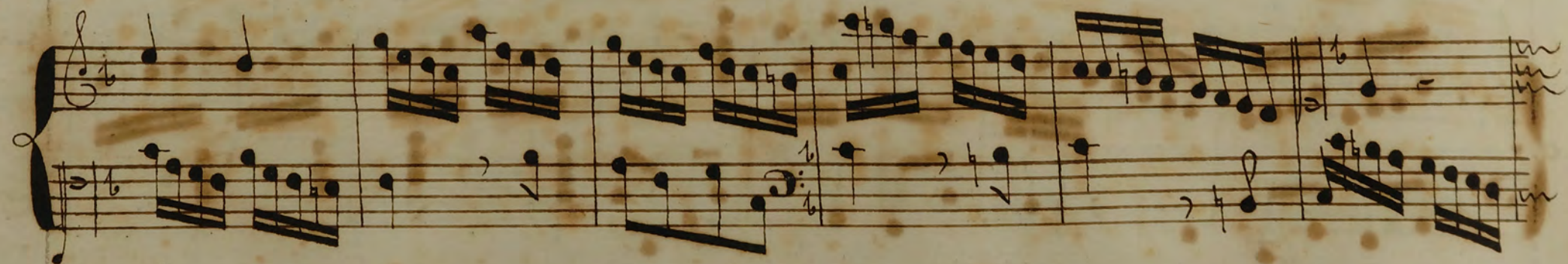
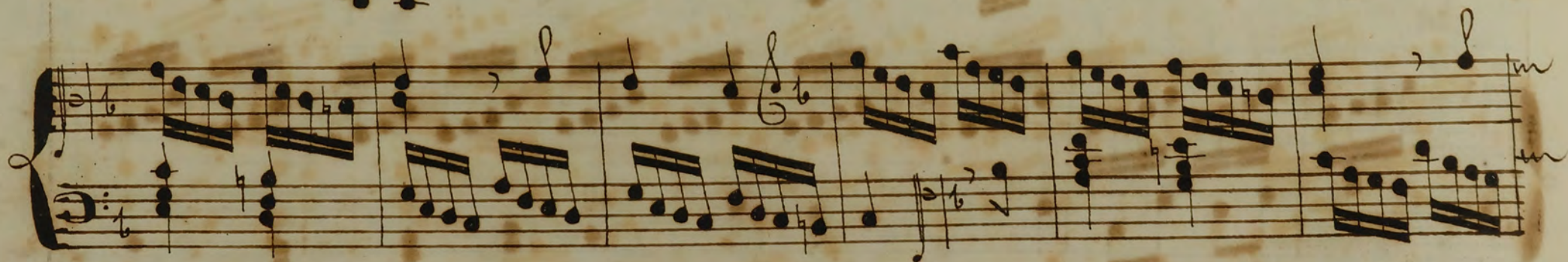
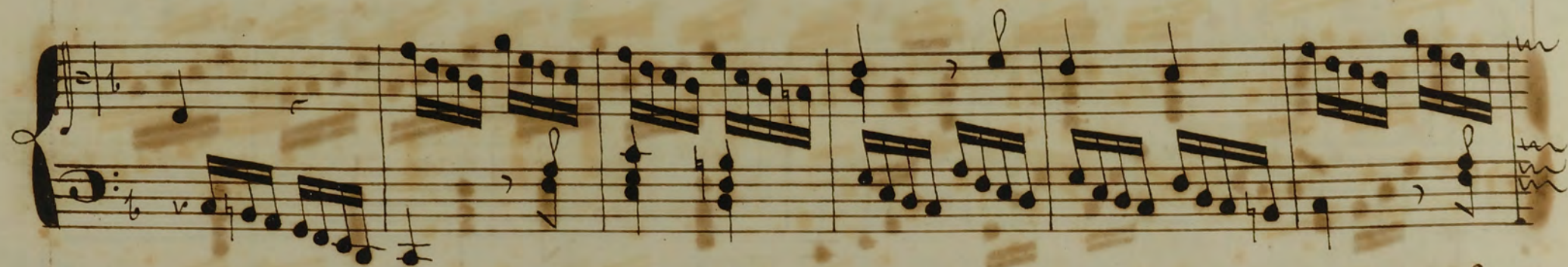
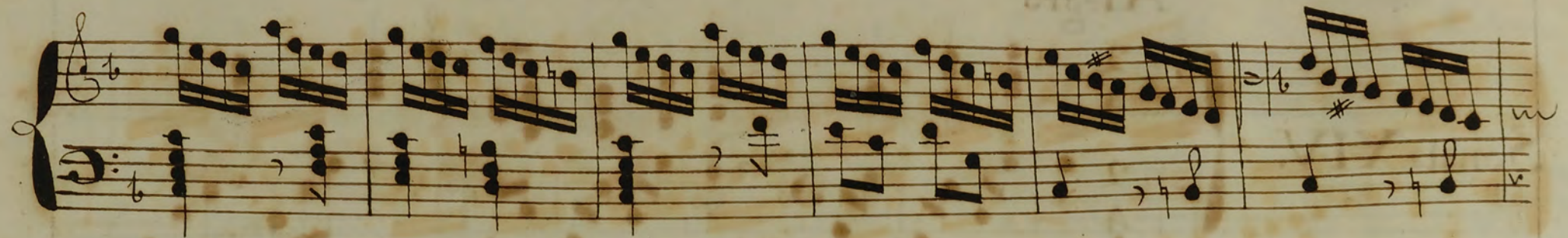
Handwritten musical score on two staves. The notation is in a single system, featuring a treble and bass clef. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, with various note values, rests, and accidentals. The word "Fine." is written at the end of the second staff. The paper is aged and stained, with some ink bleed-through from the reverse side.

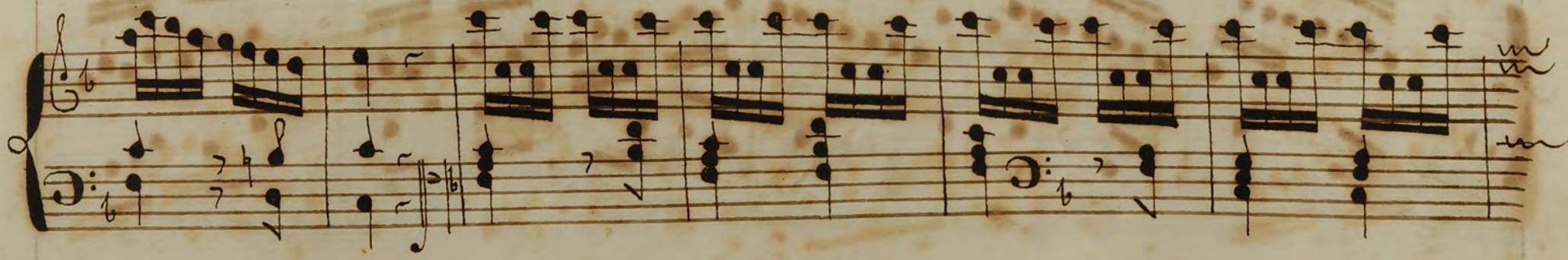
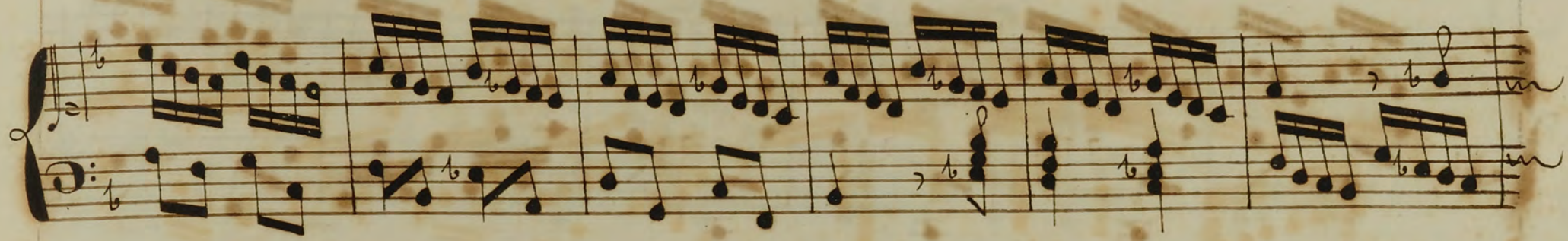
Alegro

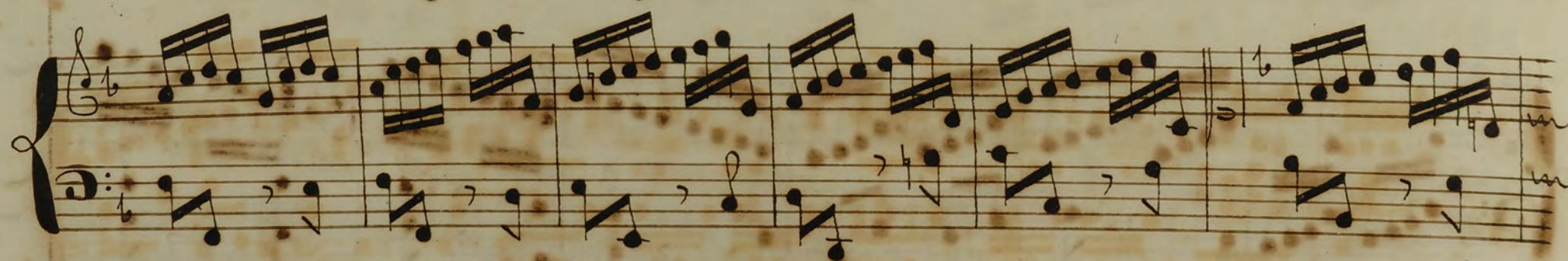
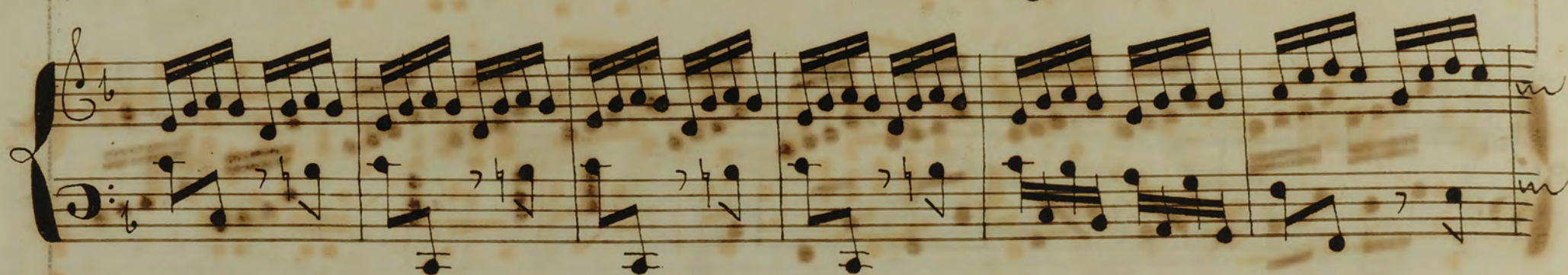
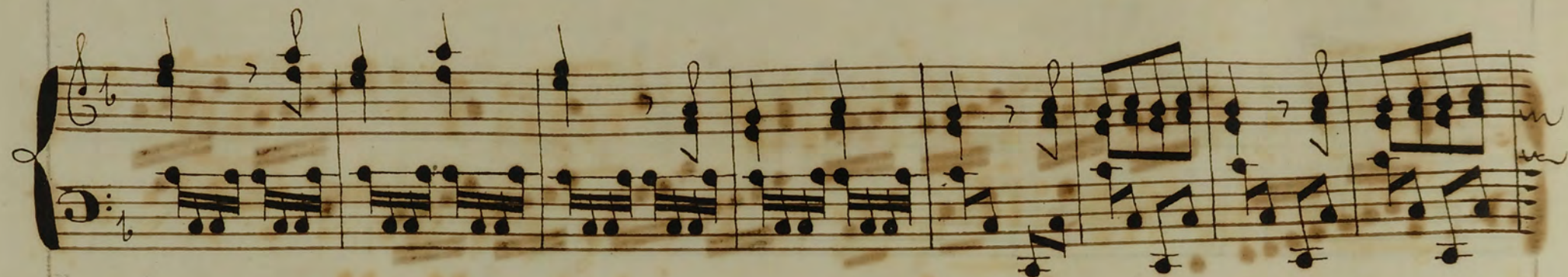
Sonata XIV.

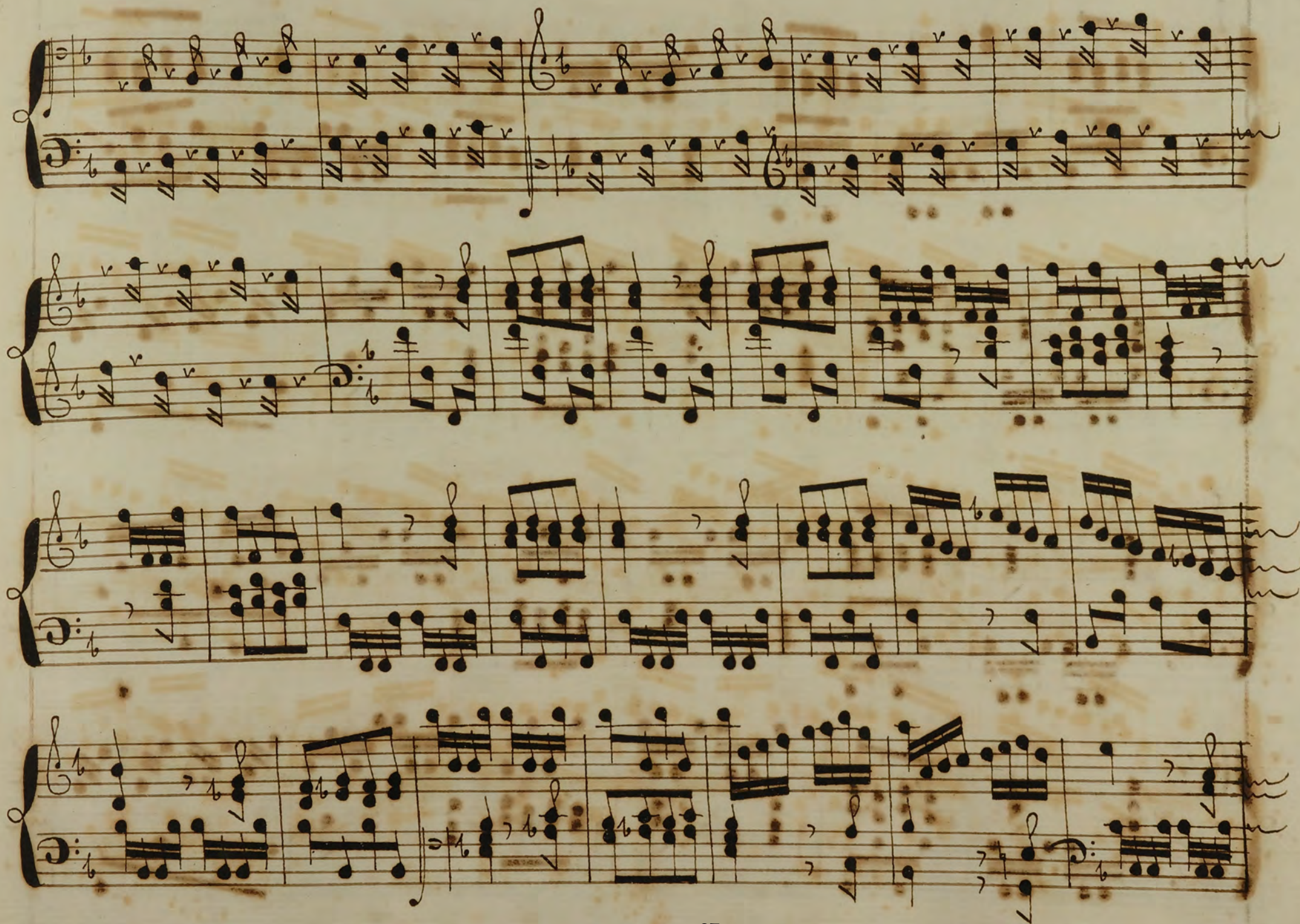


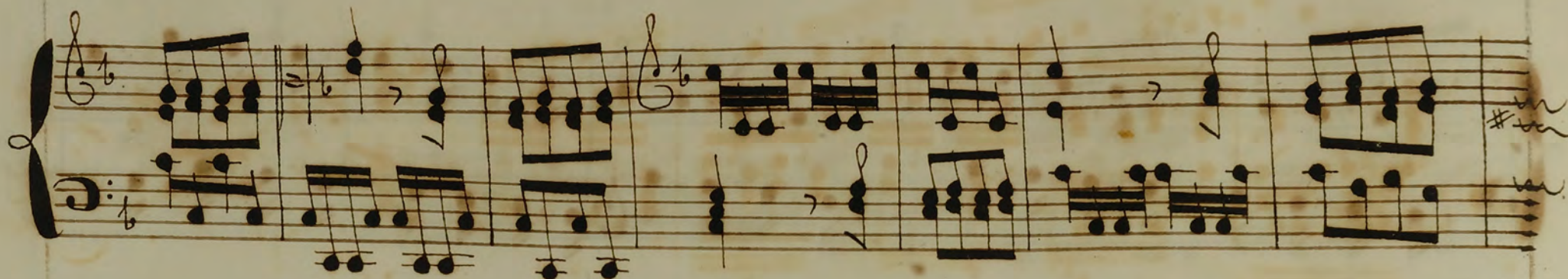
Handwritten musical score for Sonata XIV, marked 'Alegro'. The score is written on four systems of staves, each system containing a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age and staining.

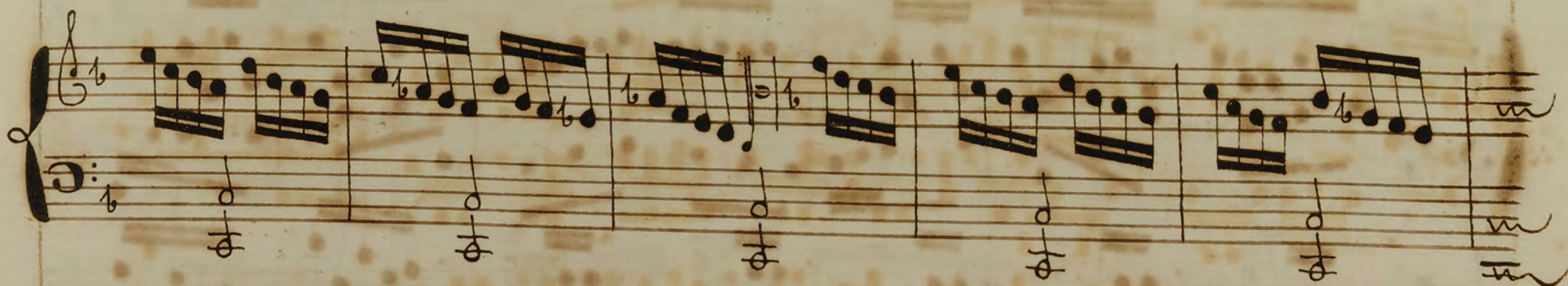
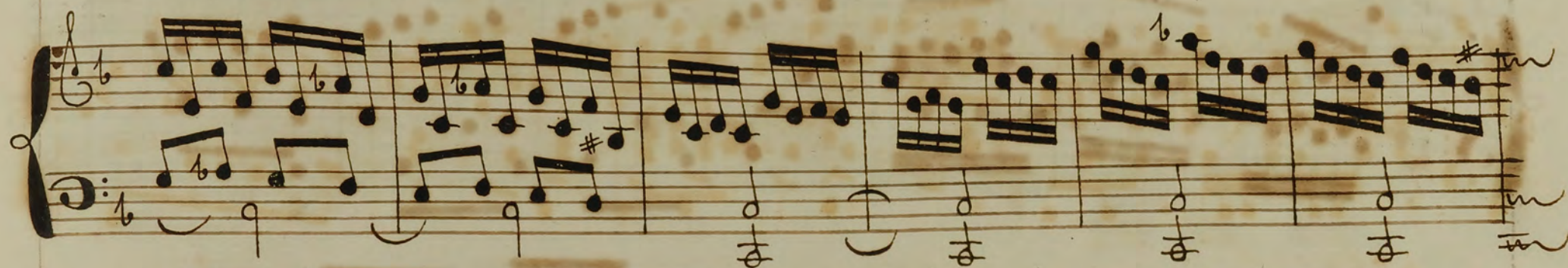












Trabajo de Fin de Máster

**Las Tocatas de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760):
un acercamiento desde el piano moderno**

Autor: *Claudio Carbó Montaner*

Tutor: Thomas Ludwig Schmitt

ANEXO II: Partitura de las Sonatas XI, XXIV y XIV

**Almonte Howell, ed.
A-R Editions (1986)**

Septiembre 2020



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Sonata XI

Grave

This musical score is for the first movement of Sonata XI, titled "Grave". It is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat) and common time (C). The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked "Grave". The notation includes various musical symbols such as trills (tr), slurs, and dynamic markings. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece features a slow, somber mood with a focus on melodic lines and harmonic support.

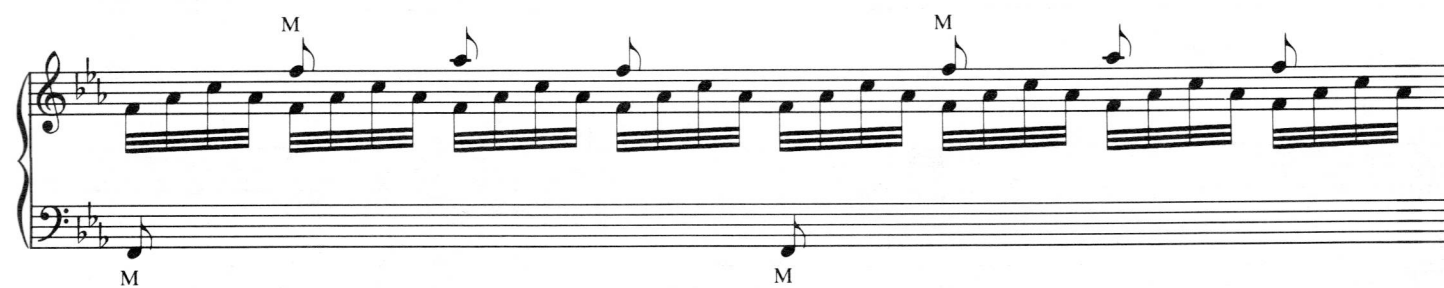
Measures 1-4: Treble staff has trills on G4 and F4. Bass staff has whole notes G3, B2, and D3.

Measures 5-8: Treble staff has a trill on G4, a 5-measure rest, and a trill on F4. Bass staff has whole notes G3, B2, and D3.

Measures 9-12: Treble staff has trills on G4 and F4. Bass staff has whole notes G3, B2, and D3.

Measures 13-16: Treble staff has a trill on G4, a 10-measure rest, and a trill on F4. Bass staff has whole notes G3, B2, and D3.

Measures 17-20: Treble staff has a trill on G4, a 15-measure rest, and a trill on F4. Bass staff has whole notes G3, B2, and D3.



30

M M

M M

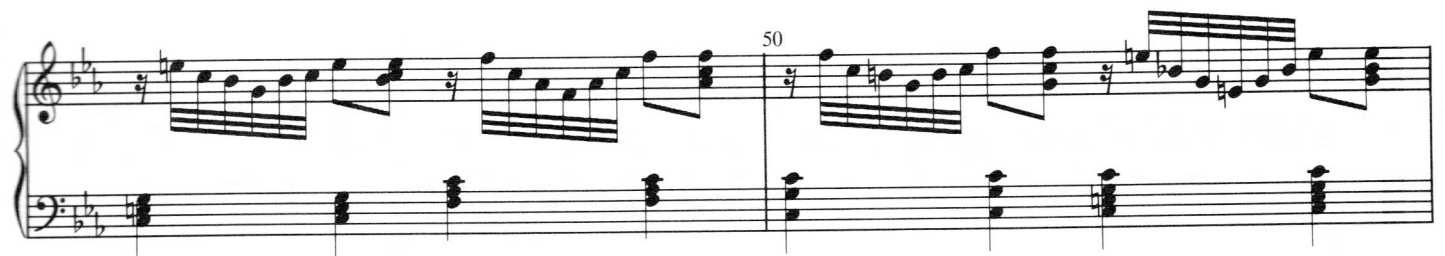
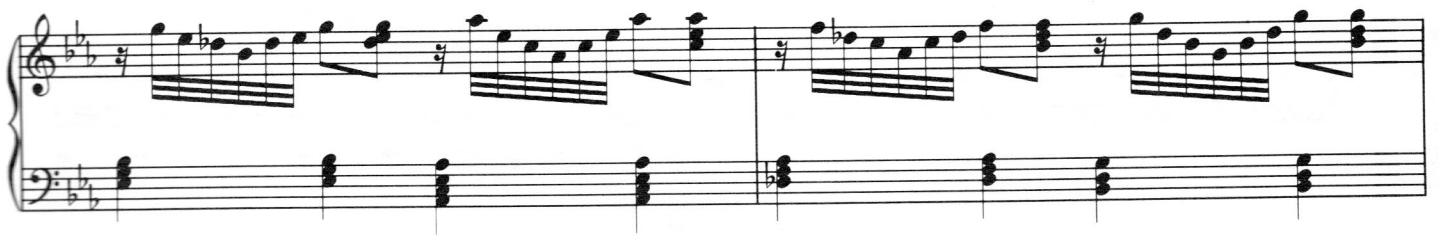
M M

M M D

35

tr tr tr tr

tr 3 40 tr 3



55

M

M

M

M

M

M

M

M

M

M

M

M

M

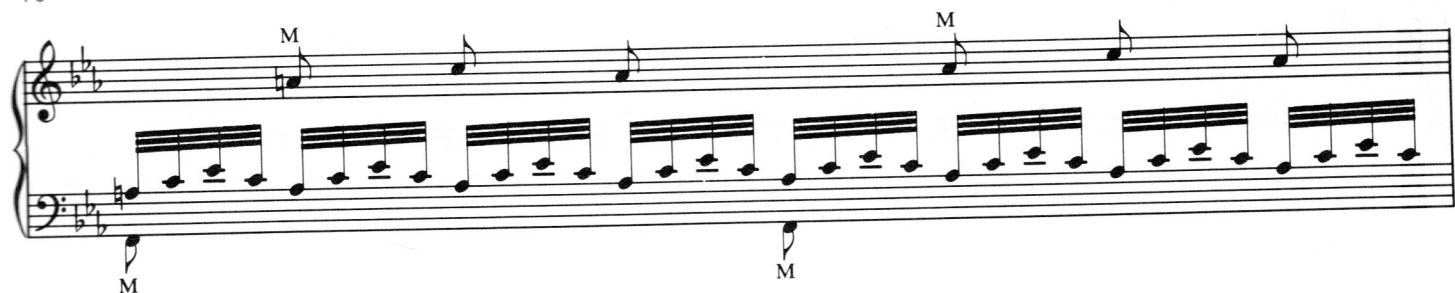
M

60

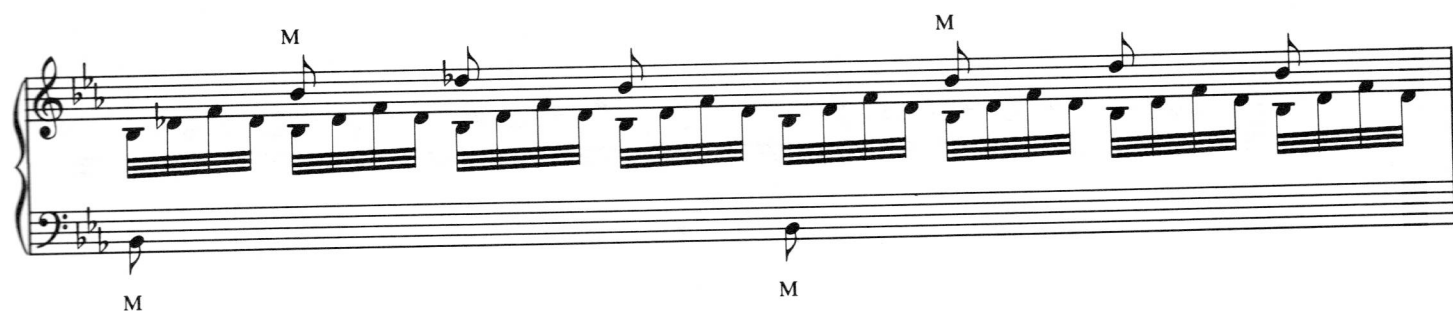
M

M

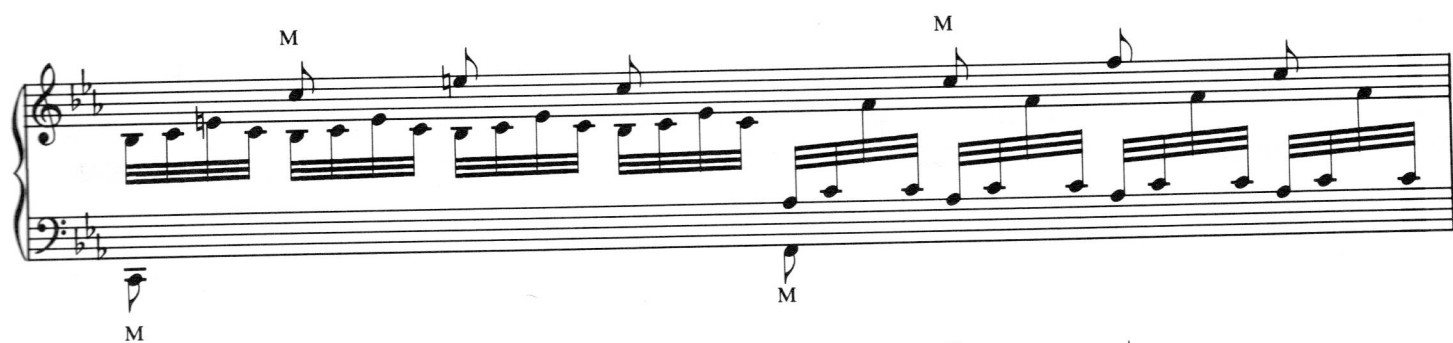
M



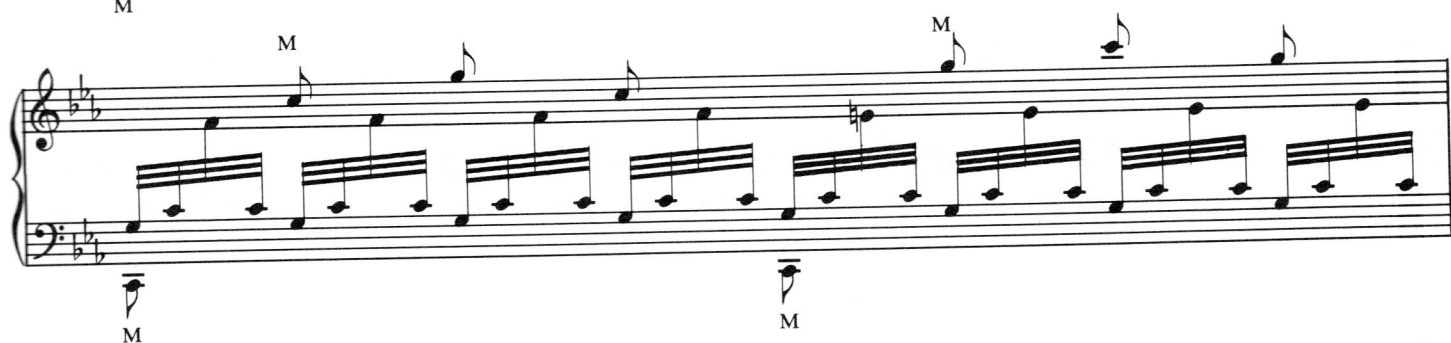
First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with notes marked 'M' above them. The bass clef staff contains a continuous eighth-note accompaniment. A single 'M' is written below the first bass note.



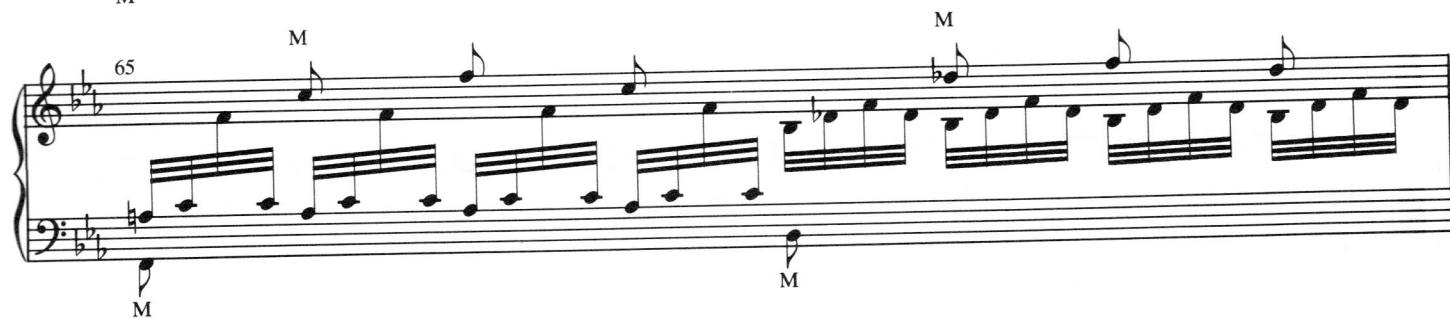
Second system of musical notation. Similar to the first system, with a melody in the treble and accompaniment in the bass. 'M' marks are present above the melody and below the first bass note.



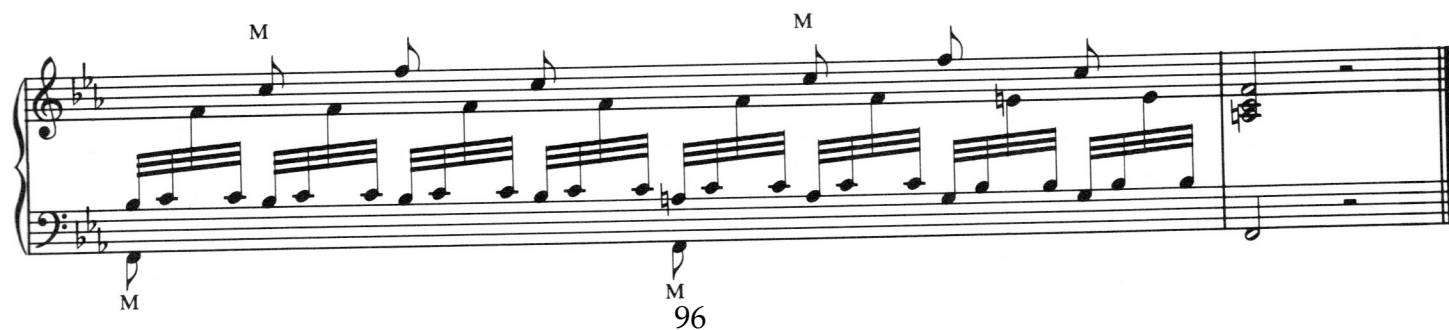
Third system of musical notation. Continuation of the musical piece. 'M' marks are present above the melody and below the first bass note.



Fourth system of musical notation. Continuation of the musical piece. 'M' marks are present above the melody and below the first bass note.



Fifth system of musical notation. The number '65' is written at the beginning of the treble staff. 'M' marks are present above the melody and below the first bass note.



Sixth system of musical notation. The system concludes with a double bar line. 'M' marks are present above the melody and below the first bass note. The page number '96' is centered below the system.

Alegro

5

10

15

20

25

30

35

40

tr

tr

3

3

3

M

D

Measures 45-50. Measure 45 has a trill (tr) over a half note. Measure 46 has a half note. Measure 47 has a half note with a 'D' above it and a 'M' below it. Measure 48 has a half note. Measure 49 has a half note. Measure 50 has a half note.

Measures 51-56. Measure 51 has a half note. Measure 52 has a half note. Measure 53 has a half note. Measure 54 has a half note. Measure 55 has a half note. Measure 56 has a half note.

Measures 57-62. Measure 57 has a half note. Measure 58 has a half note. Measure 59 has a half note. Measure 60 has a half note. Measure 61 has a half note. Measure 62 has a half note.

Measures 63-68. Measure 63 has a half note. Measure 64 has a half note. Measure 65 has a half note. Measure 66 has a half note. Measure 67 has a half note. Measure 68 has a half note.

Measures 69-74. Measure 69 has a half note. Measure 70 has a half note. Measure 71 has a half note. Measure 72 has a half note. Measure 73 has a half note. Measure 74 has a half note.

Measures 75-80. Measure 75 has a half note. Measure 76 has a half note. Measure 77 has a half note. Measure 78 has a half note. Measure 79 has a half note. Measure 80 has a half note.

85

90

M

95

M

M

M

M

M

100

M

M

M

M

M

105

M

M

M

M

M

110

M

M

M

M

D

115

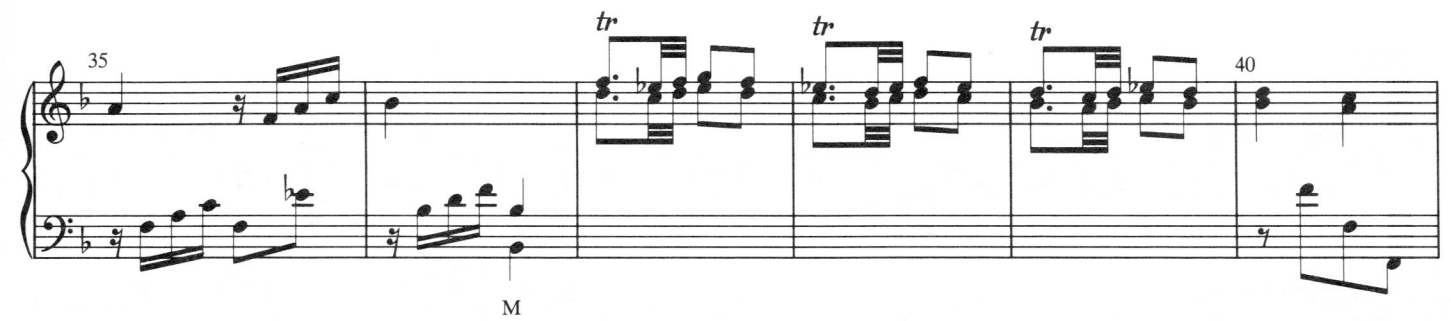
120

M

Fine

Sonata XXIV







95

M M M M M M

105

M M M M M M

110

M M M

115

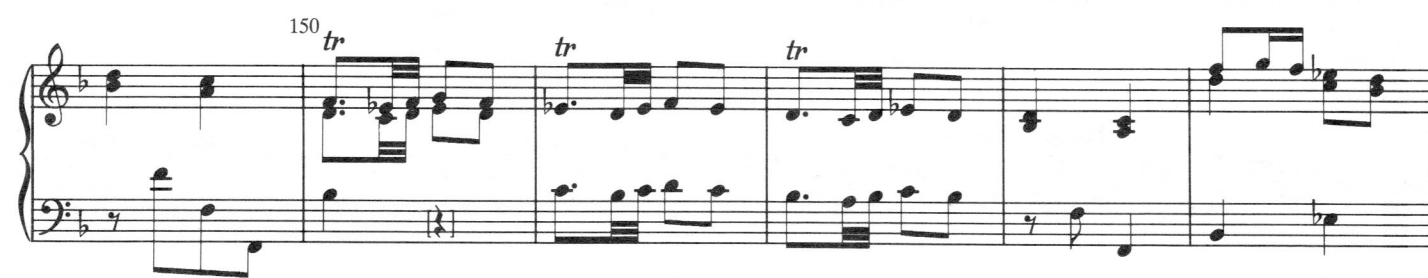
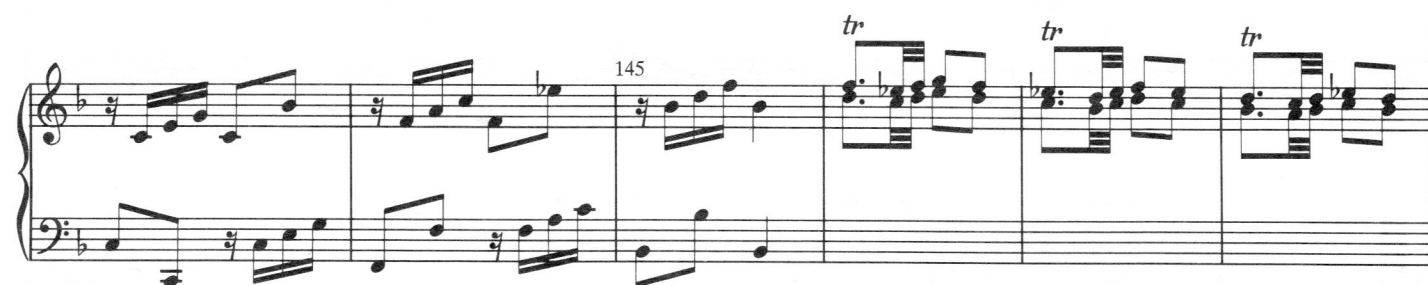
tr tr tr tr

120

tr tr tr tr

125

tr tr tr tr



Fine

Sonata XIV

Alegro

Musical score for Sonata XIV, measures 1 through 34. The score is written for piano in 2/4 time, featuring a treble and bass staff. The tempo is marked 'Alegro'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated above the treble staff. The music consists of chords and melodic lines in both hands, with some passages featuring sixteenth-note runs.

This page of musical notation is for piano and consists of six systems of staves. Each system contains two staves, a treble and a bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 35 to 40.
- System 2: Measures 40 to 45.
- System 3: Measures 45 to 50.
- System 4: Measures 50 to 55.
- System 5: Measures 55 to 60.
- System 6: Measures 60 to 65.

The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The page is numbered 86 in the top left corner.

